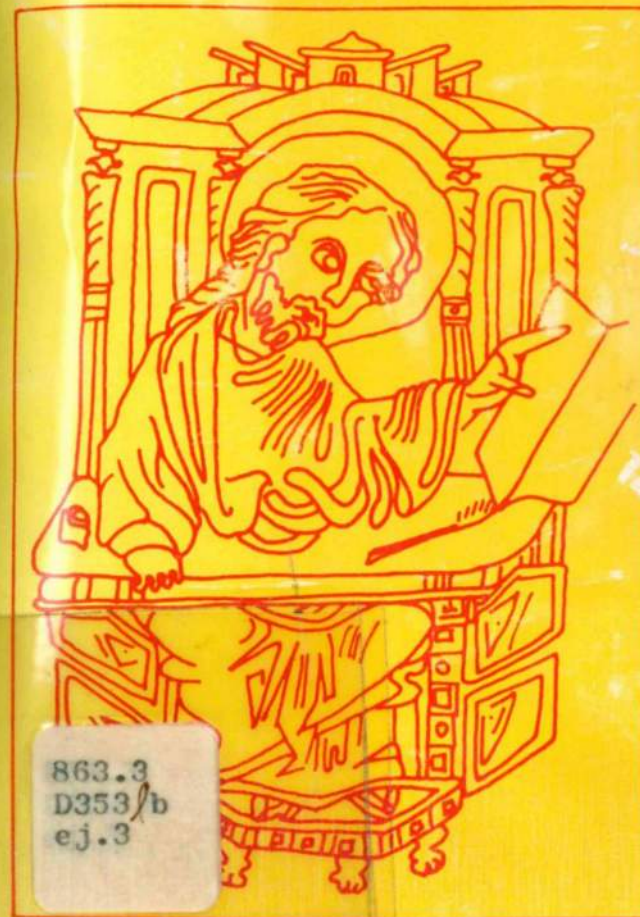


Tatiana Bubnova

F. Delicado puesto en diálogo:

las claves bajtinianas de

La Lozana andaluza



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

F. Delicado puesto en diálogo:
las claves bajtinianas de
La Lozana andaluza

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO 1987

Biblioteca Daniel Casío Villegas
EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.

863.3
D353 lb
ej-3

A Margit Frenk

Primera edición: 1987

DR © 1987, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

impreso y hecho en México

ISBN* 968-36-0140-5

Alors dist Pantagruel: si les signes vous
faschent, ô quant vous fascheront les
choses signifiées!

Rabelais

Introducción

Cuanto más el hombre entiende su determinismo (su objetualidad, su carácter de cosa), tanto más se acerca a la comprensión y a la realización verdadera de su libertad.

Bajtín

El presente estudio pretende mostrar la actualización de una filosofía del lenguaje —la del investigador soviético M. M. Bajtín—, misma que hoy en día goza de prestigio y popularidad pero que también a veces parece insuficientemente bien comprendida, en el cuerpo vivo de un texto literario: el *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado. En mi opinión, los caracteres de esta obra la hacen aparentar como especialmente hecha para ilustrar los modos de ser y el funcionamiento de la comunicación discursiva tal como Bajtín la concibe. Por otra parte, el gran interés y admiración por la obra de Delicado han sido el estímulo principal para llevar a cabo esta especie de simbiosis del pensamiento literario con el filosófico-lingüístico. *La Lozana andaluza*, siendo un reto para la comprensión e interpretación, pone en práctica técnicas y concepciones que resultan ser muy modernas, que hasta hace poco se creían invento de nuestro siglo. Producida en una época conflictiva y ubicada en un espacio contradictorio, la obra de Delicado presenta una serie de aspectos que hacen pensar en las claves del pensamiento bajtiniano: diálogo, enunciación, carnaval, pluralidad discursiva. El destino mismo de este libro desterrado por siglos de la historia literaria hace pensar también en las razones del olvido bajo los términos de parodia, subversión del discurso oficial y del “decoro” literario, claves que llevan otra vez a Bajtín.

A pesar de que puede ser deslindada según ciertos temas específicos, la filosofía del lenguaje bajtiniana, así como los estudios literarios de este autor muestran una gran unidad interna merced a la cual cualquier aspecto teórico puede ser relacionado con otros o con la totalidad de los enfoques de su pensamiento. Uno de los móviles profundos de mi investigación fue por lo tanto mostrar este carácter uniforme, y para este tipo de demostración *La Lozana andaluza* se presta, por su gran riqueza y variedad, pero también por su unidad de fondo, como un ejemplo perfecto.

Los estratos del pensamiento filosófico-lingüístico y teórico-literario de Bajtín que tomo en cuenta aquí son, básicamente, dos: la teoría de la enunciación (enunciado)¹ y el problema de la cultura popular, o "teoría del carnaval". Los problemas de la obra de Delicado que aquí se plantean pueden resumirse asimismo en dos apartados mutuamente implicados: la interpretación del *Retrato* en relación con la supuesta doble redacción, realizada en dos o más etapas (hecho registrado textualmente por el autor) —problema cuya solución ofrezco a título de hipótesis—, y la explicación de ciertas características de esta obra (precisamente de aquellas que durante tanto tiempo impidieron o dificultaron su circulación y estudio), es decir, su estatuto de libro "obscuro", como expresión de la "cultura del carnaval", junto con el aspecto heterogéneo de su lenguaje. Los problemas de los dos apartados se relacionan íntimamente entre sí y, según pretendo mostrar en estas páginas, revelan la orientación "extraoficial", marginada, de las concepciones de Delicado en torno al lenguaje y la literatura, así como una evolución de la obra desde una categoría no oficial destinada a lecturas en un ambiente en que no pretendía obtener la aceptación social de la institución literaria, hacia el nivel de producción impresa, en que habría de cubrir ciertas exigencias de intención moral y decoro.

La obra de Bajtín, por su lado, tiene una dificultad que

¹ El uso indistinto de los dos términos, *enunciado* y *enunciación*, se debe, en este caso específico, a que en ruso la palabra *vyskazyvanie* puede significar tanto el proceso como el resultado de la enunciación, ambivalencia que Bajtín aprovecha ampliamente en su razonamiento.

yo definiría como la negación de elaborar una metodología fija y cerrada, la insistencia en una *terminología fluctuante*, y como un ofrecimiento, en compensación, de las opciones globales que pueden resultar muy productivas si aquel que entre en contacto con el pensamiento del investigador soviético logra desprenderse de la necesidad inicial de seguir al pie de la letra sus pautas y trata de elaborar sus propios instrumentos y métodos de trabajo desarrollando las ideas del maestro. El mismo Bajtín, al no pretender cerrar y redondear con toda precisión su conjunto de ideas acerca de la enunciación y, en cambio, al seguir profundizando en varios de sus aspectos, creo que nos invita a tomar sus propuestas como opciones abiertas.

Una de las cualidades más importantes del pensamiento de Bajtín es la permanente insistencia en el carácter específico de la expresión discursiva en general y, con ella, de la literatura: ambas no pueden ser estudiadas exclusivamente como el objeto "mudo", semejante al de las ciencias naturales y exactas. La palabra, objeto básico de las ciencias humanas, no puede ser comprendida plenamente si se desconocen sus características únicas que se deben a la presencia implícita en ella del sujeto humano, de su voluntad y de su determinismo social, tanto en el aspecto de la producción como en el de la recepción. La palabra no sólo posee facetas que pueden ser abarcadas como objeto "callado" y pasivo, expuesto a la mirada del investigador; no es de olvidarse, por cierto, que la definición y deslinde del objeto científico se debe asimismo a la actividad del sujeto social. El objeto de las ciencias humanas, el discurso, el texto, la obra verbal, es un objeto participante, contestario, activo; Bajtín invita a tomar en cuenta esta especificidad suya.

Para explicar mejor hacia dónde voy, delinearé las ideas principales de Bajtín acerca del lenguaje casi "desde el ABC" y, al principio, en unas pocas páginas, en un nivel teórico y abstracto. Sin embargo, la exposición de su pensamiento se realiza aquí casi siempre en relación con la obra concreta, con su génesis, su entorno social, con la circulación del libro en vida de su autor y posteriormente.

Las ideas bajtiniánas acerca de la enunciación pueden de-

finirse como una teoría del discurso y en varios aspectos se inscriben en el campo de la pragmática.² La llamada "teoría del carnaval" pertenece al dominio de la historia literaria enfocada lo que el llama la cultura popular de la risa.³ Dada la necesidad práctica de un aparato conceptual especial en las aportaciones teóricas de Bajtín, debido al carácter fluctuante de la terminología de éste que ya he señalado, tuve que valerme de conceptos procedentes de los teóricos del discurso muy posteriores a Bajtín. En este plano operacional resultan sobre todo importantes los préstamos de E. Benveniste, cuya teoría de la enunciación tiene interesantes puntos de coincidencia con la bajtiniana.

En lo que sigue, trataré de definir los conceptos teóricos empleados y, en parte, elaborados para este análisis concreto; hay que señalar que algunos términos que se manejarán aquí no se hallan expuestos en forma resumida y concisa en alguna obra concreta de Bajtín, sino que están dispersos, reelaborados y reformulados en sus escritos a lo largo aproximadamente cincuenta años de su vida. Conforme se vayan exponiendo las nociones teóricas, se precisará su origen.

A Bajtín le interesa abordar analíticamente el fenómeno de la interacción comunicativa. Tal interacción es para él el verdadero fundamento del funcionamiento de la lengua. Cualquier fenómeno verbal, cualquier manifestación de la lengua se ve en sus estudios bajo este ángulo: el diálogo cotidiano y el monólogo interior, lo esencialmente oral y

² El texto en que Bajtín aborda especialmente los problemas que trata también la actual pragmática del discurso es "Problema de los géneros discursivos" (1952-1953), publicado en *Estética de la creación verbal* (1979; de aquí en adelante, *ECV*; ver la Bibliografía). En este texto el autor propone su particular definición del enunciado como resultado de un proceso de enunciación, y pautas metodológicas para su análisis. Otros estudios publicados en el volumen mencionado abarcan las cuestiones contiguas. Acerca de las direcciones en que explora la pragmática, véase Teun A. van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso* (1980), sobre todo las conferencias 1 y 3. A mi modo de ver, la diferencia fundamental entre Bajtín y los pragmatistas consiste en la sostenida tendencia de los últimos a encontrar recursos y valores sistémicos en el campo del discurso, como se procede en la lingüística. Bajtín probablemente habría utilizado sus logros para una etapa inicial del análisis del enunciado.

³ Cf. más adelante cerca del uso bajtiniano del término.

toda la comunicación escrita (correspondencia cotidiana privada y oficial, literatura, tratados científicos y textos sagrados, incluso la epítáfica, etc.) representan, en un principio, elementos de un diálogo en que hay un emisor, un destinatario y el mensaje.⁴ La interacción verbal está en el origen de la palabra. "Se puede decir, que toda comunicación verbal, toda interacción verbal se lleva a cabo en forma del *intercambio* de enunciados, es decir, en forma de diálogo"⁵ y,

⁴ En este punto, las ideas de Bajtín son manifiestamente opuestas a ciertas corrientes estructuralistas. Cf., por ej., la postura de la revista *Tel Quel*: "Para la escritura no hay persona que habla ni persona a quien se habla, ni tampoco tercera persona que señalaría al que está ausente... el otro (el texto) es un "yo", un "tú", un "él". Del lenguaje hablado al escrito, hay una mutación radical puesto que uno comporta necesariamente la persona que habla, la persona a quien uno se dirige y el "él" de la no-persona, mientras que la escritura sólo hace referencia a los otros textos cuando usa las personas, referencia a escritos según tal o cual forma personal y acompañados de tal o cual efecto" (*Teoría de conjunto*, p. 173; cf. la Bibliografía). Lo paradójico de esta postura es que en cierto modo refleja puntos de vista de un grupo que hizo un esfuerzo por incorporar ideas de Bajtín (en persona de J. Kristeva); se puede leer aquí una referencia a la "intertextualidad", concepto derivado del "dialogismo" bajtiniano. Cf. *infra* acerca del "dialogismo", el "otro", el "texto" en Bajtín.

⁵ Voloshinov 1930, p. 68. El problema de la totalidad de la herencia intelectual bajtiniana y de la bibliografía de este investigador todavía no está resuelto. La mayor parte de sus trabajos se han publicado entre treinta y cincuenta años después de haber sido escritos. Aparte de *Los problemas de la poética de Dostoievski* (en adelante, *Dostoievski*; cf. la Bibliografía), las investigaciones de los años veinte apenas se han reeditado en la década de los setenta; algunos de los estudios acaban de ver la luz por primera vez. La publicación de su archivo aún no se ha concluido.

Los investigadores soviéticos dedicados al análisis de la herencia bajtiniana han sugerido que algunas obras firmadas por los discípulos de Bajtín y publicadas en la década de los veinte pertenecen al maestro. Tal es el caso particular del libro de V. N. Voloshinov *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1929) (en adelante, *Filosofía del lenguaje*) y de algunos textos firmados por P. N. Medvedev que no estoy aprovechando aquí (cf. V. V. Kozhinov y S. Konkin, "Mijaíl Mijailovich Bajtín. Breve reseña bio-bibliográfica", en *Problemas de poética e historia literaria*, Saransk, 1973 /en ruso/). Los bajtinistas soviéticos consideran que los textos mencionados fueron si no redactados, en gran medida inspirados por Bajtín, o casi transcripciones literarias de sus ideas. En Occidente, la cuestión de la atribución a Bajtín de estos textos ha sido puesta en duda por T. Todorov, entre otros. En cuanto a los investigadores soviéticos, resulta que a pesar del interés relativamente reducido y parcial demostrado por la plana mayor de la crítica

por lo mismo, el diálogo es la forma primaria de la existencia de la lengua.

La teoría bajtiniana del enunciado representa todo un replanteamiento de los estudios del lenguaje desarrollados bajo la égida saussureana, y muestra la insuficiencia del concepto de lengua como sistema para abarcar el funcionamiento del lenguaje (*rech*) en cuanto que fenómeno de interacción social. Lo que Bajtín propone podría inscribirse, aunque no muy definitivamente, en el campo actual de la semiótica (exactamente, de la pragmática), la sociolingüística, la teoría del discurso u otras disciplinas, que a veces nacen y decaen sin poder completar un conjunto coherente de nociones operativas. Al comparar las aportaciones bajtinianas con las del campo interdisciplinario mencionado, debe tomarse en cuenta el carácter precursor de sus ideas: a veces, se encontrará una interesante coincidencia con las corrientes "paralingüísticas" actuales, pero en ocasiones la línea bajtiniana diverge considerablemente de los avances contemporáneos de las "teorías de conjunto".

Así, pues, Bajtín introduce una serie de ideas que cubren el territorio de una cierta "teoría del discurso", pero para diferenciarlas de las corrientes ajenas, las ideas cuyas aquí

de la URSS, las sugerencias bibliográficas de los seguidores de Bajtín han sido adoptadas por la corriente oficial, de modo que en la *Gran Enciclopedia Soviética* el libro *Filosofía del lenguaje* aparece bajo el nombre de Bajtín-Voloshinov. Esta interpretación ha sido retomada, en parte, por los investigadores norteamericanos (cf. P. N. Medvedev/ M. M. Bakhtin, *The formal method in literary scholarship. A critical introduction to sociological poetics*, trans. by Albert J. Wehrle, The John Hopkins U. P., Baltimore and London, 1978; ver especialmente la introducción). Las observaciones hechas al respecto por T. Todorov (*Todorov 1981*, pp. 7-26) tienen sentido, pero van quizá demasiado lejos en el cuestionamiento de la autoría bajtiniana. En todo caso, para mí resulta evidente la filiación bajtiniana de *Filosofía del lenguaje* y del trabajo que cito al inicio de la nota, su parentesco con los trabajos firmados directamente por Bajtín, a pesar de las obvias diferencias estilísticas. Es por eso que no hago distinción en mi texto entre lo que se considera el "grupo de Bajtín" y el mismo maestro. Cf. también N. Marcialis, "Bachtin e la sua cerchia", en *Il linguaggio, il corpo, la festa (per un ripensamento della tematica de Michail Bachtin)*, *Metamorfosi* 7, Franco Angeli Ed., Milano, 1983, pp. 104-129.

aparecerán como una "teoría del enunciado": las razones de la delimitación se verán en seguida.

En el universo bajtiniano, las líneas de demarcación conceptual trazadas sobre el campo del lenguaje no coinciden con las saussureanas. A diferencia del fundador de la lingüística contemporánea, Bajtín elige como objeto de estudio justamente el campo cubierto —en parte— por el *langage* saussureano, pero no toma el último tan sólo como una facultad innata en el hombre, conjunto "multiforme y heteróclito" de fenómenos pertenecientes a dominios más diversos, sino sobre todo como fenómeno concreto de interacción social que debe estudiarse como tal precisamente en su diversidad. Por lo tanto, apartando del lenguaje sus aspectos estrictamente facultativos, fisiológicos y otros —por lo demás, separados un tanto artificialmente en dominios independientes, lo cual quizás obedezca más a razones operativas que "naturales"— obtenemos el lenguaje como *rech*, es decir el discurso, que es la realización efectiva (en términos genéricos, no particulares), esto es, llevada a cabo en las condiciones del diálogo, del sistema abstracto de la lengua subyacente en toda emisión verbal,⁶ pero asimismo acompañada de otras manifestaciones de carácter signico que contribuyen a la comunicación, llegando a sustituir a veces lo puramente verbal. Visto desde este ángulo, el sistema de la lengua, en el sentido saussureano, resulta ser "el producto de la reflexión sobre la lengua",⁷ concepto útil en vista de algunos objetivos teó-

⁶ Ver mis artículos "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín" (presentado como ponencia en el Tercer coloquio internacional de poética y semiología, México, UNAM, noviembre de 1980; cf. la Bibliografía) y "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", ponencia en el Simposio sobre teoría y análisis del discurso en la reflexión contemporánea (UNAM, enero de 1983) publicado en *Discurso*, 4 (1984).

⁷ En realidad, esta opinión, expresada en forma tan rotunda, pertenece a Voloshinov (*Filosofía del lenguaje*, p. 86), y puede interpretarse como una simplificación, o un deseo de elevar a sus últimas consecuencias las ideas del maestro formuladas de una manera más ágil y dialéctica; cf., p. e., *La palabra en la novela* (1934-1935): "No nos referimos al un mínimo lingüístico abstracto de lengua común, en cuanto a que sistema de formas elementales (símbolos lingüísticos) capaces

ricos y prácticos que no debe, sin embargo, hacernos olvidar su carácter abstracto (para que el sistema de la lengua deje de concentrar en sí la atención *exclusiva* del investigador).

Las nociones analíticas elaboradas por la ciencia lingüística a partir de Saussure (por ejemplo, la selección del objeto de estudio con base en la dicotomía lengua/habla, la sincronía y la diacronía, la división en niveles fonológico, morfosintáctico, lexicosemántico, los conceptos de paradigma y sintagma, la glosemática hjelmsleviana, etc.) son insuficientes para abordar el fenómeno lingüístico en toda su plenitud.

La lengua —dice Bajtín—, la palabra lo es casi todo en la vida humana. Pero no se debe pensar que esta realidad, que abarca todo y es tan heterogénea, pueda ser objeto tan sólo de la lingüística y que haya de comprenderse únicamente a través de la metodología lingüística. El objeto de la lingüística es el material, los recursos de la comunicación discursiva, no los enunciados en su esencia, no las relaciones (diológicas) entre los enunciados, ni tampoco las formas de la comunicación discursiva o los géneros discursivos.⁸

El fenómeno discursivo debería abordarse desde una disciplina que se llamaría translingüística⁹ (*metalingvistika*, en el original ruso), que se dedicaría a estudiar las relaciones dialógicas en el interior del discurso,¹⁰ y desde la teoría de los géneros discursivos.

de asegurar un *mínimo* de comprensión en la comunicación práctica", (la traducción es mía) etc. (*Problemas de literatura y estética*, p. 84; en adelante, *PLE*; ver la Bibliografía. Cf. *infra*, p. 20).

⁸ "El problema del texto en lingüística, filología y otras ciencias humanas", en *ECV*, p. 310. Esta toma de posición ante el lenguaje puede —y debe— relacionarse con su filosofía estética, concretamente, con lo que dice acerca del contenido del acto estético (que sin duda incluiría la creación literaria).

⁹ T. Todorov (cf. *Todorov 1981*, p. 42) aparentemente se atribuye la sustitución del término bajtiniano *metalingvistika* por *translingüística*, pero la palabra ya parece en la traducción francesa de *Dostoievski* (Seuil, 1970). En todo caso, si la *metalingüística* actualmente ya está comprometida por un uso específico (como "lenguaje cuyo objeto es otro lenguaje"), p. e. en *Jakobson 1975*, p. 357, lo es también la *translingüística*, gracias a la aportación de R. Barthes y otros.

¹⁰ Bajtín desarrolla las aproximaciones al dialogismo interno del discurso (objeto de la translingüística) desde los años veinte, pero precisa el concepto en sus escritos más tardíos, en particular, en la segunda

Examinemos primero en qué consiste el dialogismo interno. En el fondo Bajtín parte del modelo saussureano del circuito del habla: emisor —mensaje— destinatario, pero acentúa especialmente su carácter de intercambio comunicativo, polemizando así con el fundador de la lingüística estructural al rescatar para el análisis los aspectos relegados al dominio del "lenguaje" por una parte o del "habla" por otra, que "no se dejan clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad".¹¹ Sobre todo la noción de habla como acto verbal individual no satisface a Bajtín; para él, un acto verbal individual es una contradicción en términos (*contradictio in adjecto*), pues al hablar siempre nos dirigimos al otro, no importa en qué términos se le defina (ver más adelante acerca del destinatario). Luego, el mensaje no se produce en el circuito cerrado del habla, sino que representa un eslabón en toda una cadena de enunciados producidos antes y después del momento concreto de la comunicación. El intercambio funcional de hablante a oyente no sólo implica un cambio de papel, sino que influye en el resultado del proceso comunicativo, o el mensaje: se responde de alguna manera a lo que se dijo en el eslabón precedente, se prefigura la reacción futura del interlocutor. Además, los modos de abordar temas diversos no se inventan ni se improvisan sino en una proporción muy relativa: no se habla a partir de una *tabula rasa*; más bien en cualquier manifestación verbal aprovechamos de diferentes maneras lo que otros habían dicho antes de nosotros. Finalmente, todo proceso de interacción verbal se realiza en circunstancias únicas, puesto que las jerarquías sociales, las situaciones pragmáticas e incluso fisiológicas¹² influyen significativamente en el contenido y la forma de

edición ampliada de *Dostoievski* (1963; cf. también *Todorov 1981*, pp. 42-48).

¹¹ Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 52; la cita se refiere más bien al "lenguaje"; acerca del "habla" como objeto de la lingüística, cf. *ibid.*, pp. 63-66.

¹² El estado de salud y otras circunstancias pueden influir en diversos grados y aspectos en el sentido y forma de la expresión verbal; así Bajtín rescata para el análisis del intercambio discursivo los aspectos pertenecientes al dominio del "lenguaje" saussureano recuperando al mismo tiempo la individualidad del "habla".

nuestras emisiones verbales, haciéndolas únicas e irrepetibles. *Los enunciados idénticos desde el punto de vista gramatical y semántico no pueden tener un mismo sentido si se producen en circunstancias distintas* (y éstas cambian constantemente).

Así, pues, en cada emisión verbal, aunque ésta pareciera estrictamente individual y no tuviese destinatario que no fuera el sujeto mismo (como en los llamados "monólogos internos" reales o literarios; en la literatura puede tratarse de algunas formas líricas), está presente un diálogo profundo, que puede o no estar expresado en formas dialógicas externas.¹³

El concepto de cadena discursiva le permite a Bajtín recuperar algunos aspectos importantes. A pesar del carácter indiscutiblemente único y creativo del enunciado ("mensaje" comprendido como producto de intercambio discursivo), la lengua es impuesta a los hablantes como una realidad dada, no creada, por la sociedad en que viven. En la lingüística saussureana, es el sistema de la lengua aquella realidad social que se les impone a los hablantes, no la realidad individual del habla. Según Bajtín, no es el sistema abstracto —de hecho, producto de una reflexión analítica sobre el funcionamiento de la lengua (cf. nota 7)— lo que se presenta a los hablantes como realidad obligatoria, sino tipos de enunciados como totalidades de sentido que funcionan como unidades semánticas del discurso.¹⁴ Incluso la adquisición de la lengua materna sigue el camino de totalidades de sentido y no el desengranaje analítico de acuerdo con los criterios sistemáticos de

¹³ "...La palabra es un acto de dos caras. Está tan determinada por quien la emite como por aquel para quien es emitida. Es el producto de la relación recíproca entre hablante y oyente, emisor y receptor. Cada palabra expresa el "uno" en relación con el "otro". Yo me doy forma verbal desde el punto de vista de otro, y en definitiva, desde el punto de vista de la comunidad a que pertenezco. Una palabra es un puente tendido entre yo y otro... Una palabra es territorio compartido por el emisor y el receptor, por el hablante y su interlocutor" (*Filosofía del lenguaje*, p. 108). Este pasaje de Voloshinov, por cierto, es de inspiración muy bajtiniana (cf. el estudio bajtiniano de la primera mitad de los veinte publicado en *ECV*, pp. 13-181).

¹⁴ Acerca de la ausencia del "código", cf. también en Hjelmslev la oposición sistema/proceso.

los niveles de la lengua.¹⁵ Bajtín supone que en la lengua existen unidades semánticas relativamente estables que finalmente definirá como *géneros discursivos* (ver *infra*). De esta manera, el margen de la creatividad y de la individualidad en la comunicación discursiva desde el punto de vista formal es reducido: al hablar, usamos no sólo las formas fonológicas, morfosintácticas y lexicosemánticas normativas, sino también las formas de enunciados relativamente fijas que aprendemos en el proceso de la comunicación social.

A grandes rasgos, pues, existen dos aspectos en la comunicación discursiva a los que hay que prestar atención: la unicidad y la irrepetibilidad del enunciado, que es consecuencia de las circunstancias variables, en sentido amplio, del proceso mismo de su emisión por una parte, y los rasgos fijos (¿sistemáticos?) que participan en el proceso de generación del enunciado, por otra.¹⁶

En cuanto a lo último, se puede ver que Bajtín toma en cuenta en su análisis algunas de las instancias que E. Benveniste también considera pertinentes en su teoría de la enunciación. A saber, Benveniste propone analizar sucesivamente en la enunciación el acto mismo, las situaciones en que se realiza y los instrumentos que la consuman. De hecho, en el análisis del proceso de la enunciación Benveniste atiende principalmente el primero y el tercero de estos puntos; en cuanto al segundo, la situación comunicativa real (el diálogo) sólo se menciona como tal con una teórica invitación a considerar al destinatario. (Por lo demás, la pragmática actual trata de cubrir este campo más o menos exhaustivamente).¹⁷

¹⁵ Cf. también L. Vygotski, *Pensamiento y lenguaje*, pp. 166-167, entre otras, y Desheriev, *Id.*, *Lingüística social*, pp. 21-22.

¹⁶ "El auténtico medio ambiente del enunciado en que éste vive y se constituye, es la pluralidad discursiva dialogada, anónima y social en cuanto lengua, pero acentuada y llena de contenido en cuanto enunciado individual" (*PLE*, p. 86);

"Todo elemento del discurso se percibe en dos niveles: nivel de la repetibilidad de la lengua y nivel del enunciado irrepetible". (*ECV*, p. 356.)

¹⁷ Cf. un excelente resumen crítico, referente también al punto mencionado, en D. Maldidier *et al.*, "Discours et idéologie: quelques bases pour une recherche", *Langue Française*, 15 (1972), sobre todo pp. 120-122.

El papel tradicionalmente pasivo en que concebimos al destinatario se refleja en los mismos términos que usamos para su designación (*receptor*, *destinatario*, *oyente*; en el análisis de textos literarios, también *lector* o *narratorio*). Sin restar importancia a la realización efectiva del sistema de la lengua en el proceso de la enunciación y a los instrumentos lingüísticos que la ponen a funcionar, Bajtín dedica su atención principal (conforme a los propositos de la translingüística) a la situación dialógica concreta en que se produce el enunciado, unidad del análisis discursivo que se opone al concepto sintáctico-gramatical de oración, inaplicable, para él, a la enunciación. Véase lo que digo más adelante acerca de su actitud hacia el texto como unidad discursiva mayor.

R. Jakobson deriva las funciones del lenguaje del mismo modelo saussureano del intercambio comunicativo considerando los siguientes aspectos: contacto, código, contexto, mensaje. Las funciones del lenguaje relacionadas con estas instancias se manifiestan mediante recursos que provienen del sistema de la lengua, hecho que determina la comprensión y la efectividad de la comunicación.¹⁸ Bajtín observa que el empleo adecuado de los medios que proporciona el sistema de la lengua constituye sólo una primera etapa del proceso comunicativo concreto, la que asegura una comprensión pasiva del mensaje, o sea, el reconocimiento del sistema sgnico de la lengua y del significado semántico gramatical del mensaje. Estas ideas de Bajtín coinciden con las de E. Benveniste.¹⁹ Es el nivel sgnico (Bajtín) o semiótico (Benveniste)

¹⁸ Jakobson 1975, pp. 352-360 (el ensayo original al que me refiero es de 1960). No obstante, Jakobson tiene presente el origen dialógico de la comunicación verbal: "...el discurso individual no se da sin intercambio. No hay emisor sin receptor... Es más, el diálogo se halla a la base incluso del discurso interior, como se ha demostrado, de Peirce a Vygotskij" (*op. cit.*, p. 21; el texto citado es de 1952). Sin embargo, conviene confrontar el sentido del pasaje con la manera en que señala el nivel del discurso en el sistema de la lengua (acerca de los *shifter*; véase *ibid.*, pp. 307-331; cf. *infra* nota 42). Esta misma dificultad está señalada por D. Maltidier *et al.*, *op. cit.*, p. 123: "Les typologies des discours qui se fondent sur le repérage des marques formelles d'intonation ne risquent-elles pas de tomber dans ce piège [le danger d'une analyse interne, intra-linguistique]?"

¹⁹ Cf. Benveniste 1974, partes I, II y III (sobre todo pp. 82-95). Acerca de la coincidencia entre ambos autores y prioridad histórica

de la comunicación, que implica —repito— un reconocimiento del sistema. Dentro del marco en que se mueve Jakobson, sólo el contexto remite a otras realidades que influyen en la efectividad del proceso de intercambio discursivo; pero también el contexto según Jakobson, si no me equivoco, es algo que implica la selección de un significado entre las opciones que ofrece el código. Frente al reconocimiento de los signos del código, que está por supuesto presente en cualquier intercambio discursivo, existe una comprensión activa (Bajtín) o simplemente comprensión (Benveniste), la que asegura la captación del sentido de la comunicación, y que se lleva a cabo tan sólo si se toman en cuenta los aspectos dialógicos de la enunciación.²⁰ Este es el nivel semántico del intercambio discursivo, en el que se opera con unidades del sentido y no con unidades pertinentes a los niveles analíticos del sistema de la lengua.

¿En qué consiste, pues, lo dialógico, lo que constituye la verdadera esencia de la comunicación discursiva? En primer lugar, el dialogismo es propiciado por el papel activo del destinatario en la constitución del enunciado.

El oyente, percibiendo y comprendiendo el significado lingüístico del discurso, ocupa en relación a éste una activa postura de respuesta: está de acuerdo o no (total o parcialmente) con el enunciado, lo completa, lo aplica, se prepara para la ejecución de una orden, etc., y esta postura de respuesta se está constituyendo a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión, desde el principio.²¹

de Bajtín, ver también mi artículo en la *NRFH*, 29 (1980), 90, nota 6. La convergencia incluso terminológica con Benveniste 1974 (y no se trata de una distorsión que podría atribuirse a los traductores actuales) se observa en *Filosofía del lenguaje* que es de 1929 (sobre todo, pp. 86-88, 90, 93).

²⁰ Como se puede ver, es una posición diferente de la que señalé antes (cf. p. 7, nota 6), porque aquí se le reconoce al sistema de la lengua una existencia objetiva, mientras que Voloshinov en *Filosofía del lenguaje* habla del sistema como de una abstracción de la existencia real de la lengua, casi como de un dispositivo intelectual operativo.

²¹ *ECV*, p. 257. Cf., también *Filosofía del lenguaje*, pp. 125-133, así como *PLE*, p. 105.

Al mismo tiempo, el hablante siempre prevé (correctamente o no) el sentido de la posible respuesta, lo cual lo hace modificar sustancialmente su expresión verbal para ajustarla a los fines que piensa lograr al realizarla; lo que nace de esta situación dialógica concreta no es el mensaje (término que de alguna manera implica la pasividad del receptor) sino el enunciado, una totalidad de sentido delimitada por el cambio del sujeto discursivo (que sucesivamente son los dos participantes del diálogo, el sujeto destinador y el sujeto destinatario) y de hecho creada en el intercambio discursivo tanto por el hablante como por el oyente, siempre pensados como sujetos activos del discurso. Además, como ya se ha sugerido, el hablante, al formar su enunciado, se refiere asimismo a los enunciados anteriores (los suyos propios, los de su interlocutor, los enunciados de otras personas, tomados en cuenta, sobreentendidos, refutados, contestados, citados en la conversación), que también influyen en su forma y contenido principalmente gracias a la actitud adoptada por el hablante respecto a los enunciados de otros. Finalmente, el enunciado no sólo puede adecuarse a la posible respuesta del interlocutor concreto, sino también a las posibles respuestas de otros, incluso a las de las generaciones futuras: esto depende del tipo de la comunicación que se establezca y de la complejidad de la esfera pragmática en que se aplique.

De este modo, el enunciado sólo puede ser visto como tal cuando se analiza como eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, y su sentido se determina por la inferencia de los múltiples factores que no sólo actúan dentro del sistema de la lengua, sino que también forman parte de las estructuras signícas (ideológicas)²² mayores. La extensión de un enunciado delimitado por el cambio del sujeto discursivo puede variar desde una interjección, una palabra, una frase o párrafo, hasta obras de gran extensión (orales o escritas), que pueden ser literarias o no, de acuerdo con la aplicación práctica del enunciado.

Así pues, por un lado todo enunciado es individual e incluso irrepetible, dadas las condiciones únicas de cada proceso

²² Cf. *infra*, p. 27.

de la enunciación. Por otro lado, como ya he dicho, la constitución de los enunciados y algunos de sus aspectos formales obedecen a ciertos criterios fijos que funcionan de acuerdo con las convenciones sociales. Para definir estos criterios, voy a apoyarme en el concepto de *pluralidad discursiva*, que remite a la existencia concreta de la lengua en medio de una realidad social: discursos concretos que se agrupan en forma de *lenguajes sociales*. La pluralidad discursiva se constituye como

una estratificación interior de una lengua nacional unificada en dialectos sociales, modos de ser de grupo, jergas profesionales, lenguajes de géneros y discursos literarios, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes ideológicas, políticas, literarias, lenguajes de círculos y modos de un día, lenguajes de días y hasta horas sociopolíticas (cada día tiene su consigna, su vocabulario, sus acentos); es la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica.²³

La pluralidad está organizada en lenguajes sociales:

Un lenguaje social no es un conjunto de marcas lingüísticas que determinan la formación, la separación de una lengua, sino una totalidad viva y concreta de indicios que pueden realizarse dentro de una lengua única, y que se definen por las trasposiciones semánticas y selecciones léxicas. Es un horizonte lingüístico concreto que se hace consciente de su diferencia dentro de los límites de la lengua abstracta y única.²⁴

Ahora bien, el uso de la lengua se realiza en forma de enunciados concretos (orales o escritos) que pertenecen a los

²³ PLE, p. 75. T. Todorov (*op. cit.*, pp. 88-93) traduce la palabra rusa usada por Bajtín, *raznorechie* y a veces *mnogorechie* (que son casi sinónimos), con el término *hétérologie* (heterología), derivado del griego, lo cual le da al concepto bajtiniano un matiz un tanto pedante que el original no tiene (Bajtín, de haberlo querido así, pudo formar dentro del ruso el término griego con el mismo éxito que se hace en otras lenguas. En mi opinión, *pluralidad discursiva* refleja mejor el carácter familiar del *raznorechie* ruso. En inglés circula la forma *heteroglossie*, que quizás sea mejor como traducción, pero es igualmente artificiosa que "heterología".

²⁴ *Ibid.*, p. 168.

sujetos, socialmente determinados, participantes de la praxis. Los enunciados que surgen en una esfera concreta de la praxis se caracterizan por su contenido (tema), estilo y estructura específicos. Los tres aspectos se funden en la totalidad del enunciado y se determinan por la especificidad de la esfera de la comunicación, integrada a la praxis que generó el enunciado. Y, como ya se ha adelantado, los géneros discursivos vienen a ser los tipos relativamente estables de enunciados propios de cada esfera determinada de la praxis. Sus límites son fluctuantes, lo cual permite que los géneros discursivos participen en el proceso continuo de la generación de la lengua. Los participantes de la comunicación discursiva aprovechan los géneros discursivos en estrecha relación con los *roles sociales* (tomo prestado el término de la pragmática del discurso;²⁵ el concepto mismo, aunque no el término, es ampliamente usado por Bajtín) que adoptan de acuerdo con las múltiples esferas pragmáticas y comunicativas en que participan en su desenvolvimiento social. Los roles sociales se distribuyen, por una parte, según la función pragmática en la sociedad y, por otra parte, según el lugar que ocupan los hablantes en la jerarquía social (la procedencia de una clase social determinada puede ser tan importante como la ubicación jerárquica, así dentro de la clase social como de acuerdo con otras distribuciones que se realizan en la sociedad: por ejemplo, en la familia, en la escuela, en el culto religioso o partido político, etc.). El concepto de género discursivo, al implicar la variedad de los roles sociales que puede adoptar el individuo y al considerar la ordenación jerárquica que se da en las diferentes esferas de la sociedad y que imprime su sello en el discurso, resulta ser muy útil para el análisis de una obra literaria vista como enunciado, según más adelante se verá.²⁶

²⁵ Cf. van Dijk. *op. cit.*, pp. 108-109.

²⁶ No pretendo que lo sea directamente para un análisis lingüístico, puesto que tiene más bien valor de postura filosófica ante la pluralidad de la lengua: "La lengua en tanto que ambiente concreto y viviente en que habita la conciencia de un artista del lenguaje, nunca aparece como unitaria. Es unitaria tan sólo como un abstracto sistema gramatical de formas normativas separado de los contenidos ideológicos concretos que lo llenan y del incesante proceso de la generación del

Para diferenciar la enorme variedad de los géneros discursivos, Bajtín distingue entre géneros primarios y secundarios o complejos. Los primeros surgen de la interacción directa del discurso con las situaciones cotidianas pragmáticas: trabajo, descanso, intercambio elemental de experiencias, relaciones dentro de las instituciones sociales, etc. Los secundarios surgen en la esfera de la comunicación mediatizada por la intervención de los factores de comunicación cultural compleja, absorbiendo y transformando los géneros primarios como material de referencia, representación, cita, ejemplo, simulación, parodia, etc.

Los géneros primarios que forman parte de los complejos —dice Bajtín—, se transforman dentro de éstos últimos y adquieren un carácter especial en relación con la realidad y con los enunciados reales de otros.²⁷

El sentido de los enunciados que pertenecen a los géneros secundarios, pero provienen originalmente de los primarios, se define a partir del sentido de la totalidad del enunciado mayor que los acoge, que a su vez también pertenece a cierto género discursivo que tiene uso en una situación social con aplicación pragmática determinada. Así, incluso el presente estudio viene a ser un enunciado emitido por un sujeto socialmente determinado (su autor) y está dirigido a un grupo social que lo comprende gracias a una serie de procedimientos formales en su presentación verbal (y aun extraverbal, cuando el trabajo empieza a funcionar más allá de una simple lectura). Los numerosos enunciados de otros que aparecen citados, evocados, referidos, ocultos, expuestos, mencionados positiva o negativamente, afirmados, refutados, puestos en duda, aplicados para probar una tesis propia, incluso algunos omitidos deliberadamente, pero presentes a través de su misma

lenguaje vivo. La vida social real y la transformación histórica crean, en el marco de la lengua nacional abstractamente única, una pluralidad de mundos concretos, de horizontes ideológico-verbales y sociales cerrados; los elementos abstractos y pariguales de la lengua adquieren, una vez instalados en los diversos horizontes, múltiples contenidos semánticos y valorativos y suenan de diferente manera" (PLE, p. 101).

²⁷ ECV, p. 250.

ausencia, todos estos enunciados de otros, manejados unos como enunciados individuales y otros como géneros del discurso, deben analizarse y comprenderse de acuerdo con el uso que les da el sujeto discursivo del enunciado mayor que los abarca. Este uso, a su vez, puede ser deliberado o involuntario determinado por el alcance del autor o por las exigencias de la situación comunicativa concreta. Gracias a todo ello se entabla un indudable diálogo con numerosos sujetos. Este diálogo tiene un nivel directo, que involucra a los sujetos que participan, por la situación social concreta, en el circuito del habla establecido por el autor, y otro indirecto, en que los sujetos ausentes toman parte sólo debido a la mala suerte de ser involucrados por el autor en el diálogo sin su consentimiento, mediante la cita, la referencia directa, indirecta, encubierta e incluso inconsciente, etcétera.

Ahora que espero haber mostrado la relación entre el enunciado y el género discursivo, daré una breve síntesis que defina el enunciado ya que este concepto tiene una importancia primordial para el estudio que se realiza en estas páginas.

El enunciado posee las siguientes características:

- 1) se delimita por el cambio de sujeto discursivo;
- 2) es de carácter específicamente conclusivo porque:
 - a) puede ser contestado (respondido, impugnado, etc.), y por lo mismo
 - b) es una totalidad, puesto que
 - agota el sentido del tema que trata en una circunstancia dada
 - expresa una concepción o voluntad discursiva del hablante
 - se constituye en formas genérico-composicionales especiales que marcan su carácter conclusivo;
- 3) siempre está dirigido a alguien;
- 4) la relación que se establece entre el enunciado y su emisor y el emisor y otros participantes de la comunicación discursiva incluye los aspectos expresivo, estilístico y de evaluación personal.²⁸

Respecto al inciso 4 hay que señalar que para Bajtín lo expre-

²⁸ Resumen de *ECV*, pp. 256-266.

sivo constituye un sistema de entonaciones y acentos valorativos de carácter sistemático, o sea socialmente adoptado. El aspecto estilístico incluye los recursos normativamente establecidos de la lengua (el nivel estilístico sería el último nivel sistemático de la lengua después del fonológico, morfosintáctico y lexicosemántico). La evaluación personal se deduce del análisis global del sentido en el enunciado. Es evidente que en otras teorías los tres últimos aspectos (los del inciso 4) pueden ser incluidos en el nivel estilístico, mientras que Bajtín hace un deslinde entre los aspectos sociales e individuales del estilo.

En esta visión del funcionamiento del lenguaje destaca su carácter global, esto es, la intención de abarcar las múltiples y heterogéneas manifestaciones verbales y no verbales en el fenómeno de la interacción discursiva.

Aclaro que, en contraste con lo que pueda parecer después de esta exposición forzosamente breve y resumida, en la teoría de Bajtín el fenómeno discursivo no se reduce a la expresión verbal. El término ruso *rechevoie vzaimodeistvie* (interacción discursiva) a veces se ha traducido como *interacción verbal*, lo cual no sólo es inexacto, sino que contradice los postulados principales de la filosofía del lenguaje bajtiniana. El discurso no es fenómeno exclusivamente verbal: en él lo lingüístico siempre va acompañado de una serie de manifestaciones extraverbales de carácter signico.²⁹

Toda actividad humana es una praxis social y, por lo tanto, ideológica,³⁰ que se funda en un intercambio comunicativo traducido en diferentes sistemas de signos entre los cuales el sistema de la lengua tiene carácter privilegiado, pero no exclusivo; ninguna estructura ideológica puede ser expresada sino mediante la actividad semiótica. E inversamente, todo objeto abarcado por el horizonte humano, objeto natural o creado a propósito pero siempre señalado por la interpretación del hombre y que por tanto significa algo más allá

²⁹ Cf. *Filosofía del lenguaje*, pp. 120-121 y 130-131; *ECV*, pp. 282-287.

³⁰ Cf. la definición de ideología que manejo en el presente trabajo en la nota 57 de esta Introducción, así como el desarrollo de la idea de la relación entre lo signico y lo ideológico en las pp. 29-30 y 160 (nota 14).

de su propia materialidad, es un signo y forma parte de un marco ideológico, por reducido que sea. De este modo, lo estrictamente verbal observado desde el punto de vista del intercambio comunicativo no puede ser separado de otras manifestaciones signícas³¹ (ideológicas). Todo en la conducta humana está asociado al lenguaje y es significativo, interpretable y forma parte de un horizonte ideológico: todo gesto y prácticamente toda función, incluso "animal", en el hombre *significa* algo aparte de su expresión fisiológica, marca su pertenencia a una sociedad, señala la presencia del otro³²

³¹ "...tanto a nivel social como a nivel funcional, el objeto, precisamente en cuanto tal, desempeña ya una función significativa. [...] cualquier fenómeno cultural puede estudiarse en su funcionamiento de artificio signifiante". V. Eco, *Tratado de semiótica* (1976), Nueva Imagen-Lumen, México, 1978, p. 66. Aparentemente es la misma posición; sin embargo en Eco falta —conscientemente— la identificación entre lo significativo y lo ideológico.

³² El problema del otro atraviesa toda la obra de Bajtin desde su temprano trabajo "Autor y personaje en la actividad estética" (cf. *ECV*, pp. 28-122). El otro de Bajtin no coincide plenamente con el del psicoanálisis, aunque en la psicología estética bajtiniana es posible detectar algunas interesantes convergencias con la filosofía psicoanalítica lacaniana (me refiero al artículo de Bajtin que acabo de mencionar). Su concepción de la estructura psíquica humana desemboca posteriormente en filosofía del lenguaje (desde *Filosofía del lenguaje*, 1929). Lo verbal (o lo discursivo) en Bajtin es lo esencialmente humano (lo social, lo comunicativo: "Ser es comunicarse dialógicamente" [*ECV*, p. 327]). El desarrollo de la comunicación social tiene su punto de partida en la comunicación interindividual que está en la base de la formación de la psique individual. La primera comunicación social en que participa el hombre es el circuito madre-hijo, y la madre (o quien la sustituya) es el primer otro, la primera "mirada desde el exterior" que experimenta la criatura, la primera valoración de sí mismo que le es dada y camino para convertirse en el sujeto; por eso el otro es imprescindible en la formación del individuo: en una primera etapa es el otro distinto a él y, conforme avanza el desarrollo, la presencia del otro llega a ser parte de su psique: ante todo, se trata del otro que valora; el diálogo interno es lo que le da forma al pensamiento verbal. Cuando en una etapa posterior el individuo amplía su comunicación social, el otro interior pero no identificado plenamente con el yo empieza a funcionar en su psiquismo. Además del otro inherente a la estructura psíquica, Bajtin constantemente toma en cuenta al otro real, a alguien con quien se comunica; el sujeto y los otros ocupan lugares y desempeñan roles sociales correspondientes: la sociedad es una dación que se presenta al individuo y lo determina, así como ha determinado a otros, y la relación que el sujeto establece con otros penetra en su concepción de sí mismo. La presencia del otro, en niveles diferentes,

en cualquiera acción suya; la presencia del otro y, en última instancia, de la sociedad.

Los signos usados por una sociedad humana pertenecen a todos por igual, pero pueden ser usados, comprendidos, interpretados de una manera diversa debido a la existencia de *ideologías diferentes, con carácter de clase*.³³ Puesto que los mismos signos son usados indiscriminadamente por diferentes clases y grupos sociales, en un signo se cruzan varias tendencias interpretativas, varias intenciones ideológicas socialmente determinadas que le restan la estabilidad del sentido.³⁴ Este carácter dialógico y dinámico del signo se agudiza en los momentos de grandes perturbaciones sociales. Puedo sugerir, por mi parte, que la flexibilidad ideológica del signo repercute tanto en la producción como en la interpretación de las obras literarias.³⁵

Así, pues, lo ideológico aparece en la obra de Bajtin como lo inherente a la existencia social del hombre y desde luego a toda su actividad comunicativa, que está inserta en toda pra-

es inevitable en la generación del discurso, el cual así desde su surgimiento se presenta como internamente dialógico. De esta manera, hablar consigo mismo es también hablar con el otro (interno y social).

³³ Aquí, evidentemente, no me refiero a los aspectos connotativos del signo. Es más, el fenómeno denotación/connotación se encuentra fuera del marco de este razonamiento, puesto que remite en última instancia a la dicotomía entre lengua y habla y presupone la existencia de su primer significado, o de un sentido principal, en relación con los objetos cosas y fenómenos (referentes) (cf. D. Maldidier *et al.*, *op. cit.*, p. 118-120). Creo que de acuerdo con este tipo de pensamiento, no hay —en límite, en ideal, en principio— ningún significado privilegiado, sólo hay uso social y contextual.

³⁴ Cf. *Filosofía del lenguaje*, pp. 36-37 Cf. *infra*, p. 160, nota 14.

³⁵ Cf. también *Rabelais*, pp. 426-427. Ni Bajtin/Voloshinov, ni el mismo Bajtin dedican un espacio mayor al apasionante tema del signo ideológico. Hay quienes refutan esta propuesta basándose en la noción de la "falsa conciencia" extraída de la *Ideología alemana* (cf. W. Krynski, "Bakhtine et la question de l'idéologie", *Etudes françaises*, 20, I, 1984, pp. 21-36). Sin detenerme demasiado en el punto, sólo señalaré que la concepción del mundo como sistema de signos ideológicos, aunque no siempre expresada en temas directos, es justamente lo que caracteriza, en mi opinión, la semiótica bajtiniana, si cabe hablar de ella. La cuestión ideológica no debería tomarse dogmáticamente en ninguno de los dos extremos: ni como un determinismo inesquivable, ni como un rechazo global; la libertad no consiste en negar o evadir la ideología —empresa por lo demás imposible— sino en reconocer y comprender su presencia, limitando así su determinismo.

xis social. El verdadero lugar de lo ideológico "está en la materia social específica de los signos creados por el hombre. Su especificidad consiste precisamente en su ubicación entre individuos organizados para los cuales constituye el medio de comunicación".³⁶ Todo este aparato formal, que estoy armando en estas páginas, ha de servir para comprender y explicar una obra literaria. ¿Qué consecuencias puede tener lo expuesto para tal propósito? Desde el punto de vista de esta teoría de la enunciación, las obras literarias aparecen como enunciados producidos en el proceso social de la comunicación, constituyen un determinado género discursivo y tienden a elaborar un lenguaje social especial, mayormente a partir de otros lenguajes sociales dentro del marco de su género discursivo. En la práctica nos enfrentamos a una obra literaria como a un texto (oral o escrito). En algunas pragmáticas del discurso³⁷ se da una equivalencia entre *texto* y *discurso* como unidades analíticas mayores que la oración. Ya se ha visto cómo en nuestra conceptualización el término *discurso* [rech] puede tomarse por genérico y abarca algunas fracciones de los dominios del "lenguaje" y del "habla", y *enunciado* [vyskazyvanie] por realización particular del discurso. En el marco de la pragmática, se podría hablar del texto como una manifestación del discurso que de alguna manera corresponde al enunciado. En la pragmática bajtiniana *el texto* es un enunciado desvirtualizado, esto es, sacado de su entorno dialógico:

Sólo el enunciado posee una actitud *inmediata* hacia la realidad y hacia el hablante real (sujeto). En la lengua existen únicamente potencialidades (esquemas) de tales actitudes (formas pronominales, temporales y modales, recursos léxicos, etc.) El enunciado no sólo se destaca por su actitud hacia el objeto y hacia el autor en tanto que sujeto hablante (y hacia la lengua como sistema de potencialidades, como dación), sino también hacia otros enunciados en una esfera determinada de comunicación. Fuera de esta actitud el enunciado no existe *realmente* como tal (sólo existe como texto). Solamente un enunciado

³⁶ *Filosofía del lenguaje*, p. 23.

³⁷ Cf. van Dijk, *op. cit.*, conferencia I.

puede ser correcto (incorrecto), verdadero, auténtico (falso), bello, justo, etc.³⁸

Si se pretende ver en la materialidad del texto literario un producto de la interacción discursiva, esto es, un enunciado, habrá que considerar, pues, los aspectos del proceso de la enunciación que he venido mencionando.

Para Benveniste, "la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización". Por otra parte,

hay que atender la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir el enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto... En la enunciación consideramos sucesivamente el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman.³⁹

Sobreentendiendo que para realizar el análisis de una obra literaria *el texto es la única constancia del proceso de la enunciación*, seguiremos teorizando, con Benveniste, acerca de las posibilidades de captar las señales de tal proceso en el texto.

El proceso de la enunciación se manifiesta en la lengua en las etapas de "apropiación" del aparato formal de la lengua, mediante el juego de formas lingüísticas específicas "cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación": pronombres personales y demostrativos, formas temporales y modales, etc., que inauguran el circuito del habla con la participación del otro (cuya presencia se verifica en los modos y formas discursivas de *interrogación*, *intimación*, *aserción*, *negación*, etc.), y mediante el establecimiento de un "consenso pragmático" entre el "locutor" y su "colocutor".

Estos son los recursos lingüísticos y pragmáticos-discursivos que están a disposición del autor de una obra verbal y

³⁸ M. Bajtín, *ECV*, p. 314. Como se ve en la cita, la *actitud* incluye ante todo un juicio de valoración personal, a la que, sin duda, son aplicables los criterios de análisis sociológico.

³⁹ Benveniste 1974, pp. 83-84.

que son marcas concretas del proceso de la enunciación. Por otra parte,

habría que distinguir la enunciación hablada de la enunciación escrita. Esta se mueve en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que se enuncien los individuos.⁴⁰

El emisor del texto literario visto como enunciado es el autor. El estatuto de autor implica un rol social determinado (el asumirse no como hablante cualquiera, sino como productor de una obra destinada a un uso específico), una toma de conciencia del oficio (que varía bastante de una época a otra) y, si se quiere, un estado psíquico (siempre de acuerdo con las condiciones concretas en que se produce el "circuito del habla" de la emisión y recepción de la obra). Ser lector (destinatario), el otro sujeto del "circuito", asimismo implica un rol, con todas las consecuencias correspondientes. Lo peculiar de este "circuito" consiste en que el lector no está presente en el momento de la enunciación más que en la psique del emisor: es el *otro*, su otro a quien se habla, en términos generales; la ausencia física del lector, sin embargo, puede ser más o menos graduada. Hay textos donde el lector "casi" está allí; en otros la distancia aumenta; en otros más el lector no es sino una presencia fantasmal, en ocasiones incluso conscientemente encubierta por el emisor (p. e., en aras de una mayor "veracidad").⁴¹

En las obras literarias esta relación se estratifica y se com-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴¹ Creo que en textos literarios la presencia, a nivel del discurso, del emisor es la misma que permite cuantificar la del receptor —esto es, la del segundo sujeto que participa en la constitución del enunciado. De hecho emisor—destinatario es una pareja estructural inseparable, es una unidad de la que no se puede eliminar un elemento sin alterar al otro. Sin embargo, quiero subrayar que no hay identidad absoluta entre los dos miembros de la relación (cf. Bajtín, *ECV*, pp. 387-388), incluso en los casos extremos, cuando un discurso parece totalmente dirigido hacia sí mismo (hacia su sujeto). Por otra parte, el texto de Delicado, gracias a su intención de explicitar por principio la relación entre el sujeto emisor y el sujeto destinatario, es un caso extremo también, pero en el sentido opuesto.

plica al máximo; y más aún en las obras que representan los diálogos de los personajes ficticios, como sucede por ejemplo en el *Retrato de la Lozana andaluza*. Los recursos que ofrece el sistema de la lengua para señalar el proceso de la enunciación aparecerán tanto en los segmentos textuales donde hable el emisor de la totalidad del texto (el "autor") como en los enunciados de los emisores ficticios, los personajes.

Benveniste,⁴² como se ha señalado, presta una atención mayor al análisis de los medios que proporciona el sistema de la lengua a la producción del discurso y tan sólo sugiere la importancia de los factores extralingüísticos en la misma, tales como la situación dialógica concreta y la presencia del otro. Mi interés es abordar hasta donde sea posible los aspectos extralingüísticos de la enunciación, para lo cual asumo las sugerencias de Bajtín, quien dedica un mayor espacio al estatuto discursivo del texto, que de ordinario se excluye del análisis lingüístico.

Dada la complejidad de la enunciación literaria tengo que apoyarme en terminología complementaria para agilizar la aplicación de las nociones bajtinianas. Recurro al aparato conceptual que Julia Kristeva maneja en *El texto de la novela*. Se trata del "desdoblamiento del destinador en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado".⁴³ Esta distinción resulta muy útil en las obras como *La Lozana andaluza*, donde, como ya he dicho, hay una presencia explícita del autor como creador de la obra, quien manifiesta su actitud hacia su creación en una serie de agregados externos respecto a la obra en sí, y donde el autor aparece también como uno de los personajes, encargado además de representar el proceso mismo de la escritura.

⁴² Asimismo Jakobson al hablar de los *shifters*. Cf. la nota 18.

⁴³ *El texto de la novela*, pp. 145, 153. A pesar de que tomo prestada la terminología de Kristeva y de que coincido con algunas de sus ideas, mi préstamo es más de carácter técnico que conceptual. El *sujeto de la enunciación* que desprendo del texto de *La Lozana* es una entidad menos abstracta, más cercana al autor real que el concepto correspondiente de Kristeva. En parte esta actitud se justifica por la diferencia de los propósitos: el mío no es el de crear una teoría acerca de los textos literarios, sino el de comprender lo mejor posible uno de ellos.

En una primera aproximación a esta construcción teórica trataré de mostrar como ésta funcionaría en el material de la obra de Delicado.

Puesto que se trata de una enunciación escrita, registrada en un texto, es inútil movilizar los señalamientos de Benveniste relativos a la enunciación oral; los rasgos específicos fonológicos o de entonación fijados en el texto han de ser vistos a partir de la intención del sujeto enunciador de considerarlos dignos o no de registro, en lo cual interviene, no lo olvidemos, el impresor, que en aquellos tiempos a menudo actuaba según su propio criterio. Las características "involuntarias" de este discurso representan, pues, un problema aparte. El autor, entonces, "enuncia" su obra; el resultado de la enunciación, el texto, puede verse como enunciado en su totalidad. Pero el *Retrato* en una gran parte está constituido por una serie de diálogos entre muchos personajes ("Son por todas las personas que hablan en todos los mamotreto o capítulos ciento y veynte e çinco");⁴⁴ los diálogos representan enunciaciones ficticias, simuladas. Éstas, que con sus correspondientes enunciados conforman unidades de sentido menores destinadas a contribuir a la constitución de unidades de sentido globales a través de todo el texto de la obra, no he llegado a analizarlas en mi trabajo. La preocupación inicial se centra en torno al proceso englobador de la enunciación que corre por cuenta del sujeto encargado de la escritura de la obra, y va dirigido a varias instancias —que se definirán oportunamente— designadas por lo pronto como "destinatario". Las marcas de este proceso se manifiestan ante todo en las partes preliminares y en los anexos de la obra: en ellos la presencia del enunciador a nivel de los recursos lingüísticos (marcadores del proceso, *shifters*) es más evidente que en el "retrato" propiamente dicho, compuesto de capítulos o "mamotreto", dialogados por

⁴⁴ Francisco Delicado, *Retrato de la loçana andaluza*, edición crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra, José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid, 1975; en adelante, DA. Todas las citas de la obra se señalarán con esta sigla seguida del número de la página, dentro del texto. Seguiré transcribiendo el título de la obra en la ortografía moderna, como lo he hecho hasta ahora: *Retrato de la Lozana andaluza*.

excelencia. Por eso distingo entre el texto de los mamotreto (nivel del enunciado) y el de los preliminares y anexos (nivel de la enunciación). Es una distinción convencional realizada con fines operatorios: por supuesto, el texto global de *La Lozana* es el resultado de un proceso de la enunciación que incluye tanto los preliminares y anexos como los mamotreto; además, adelanto que tampoco los mamotreto carecen del todo de marcas del proceso de la enunciación. Sin embargo, considerando la complejidad del proceso de la enunciación de la obra, así como por facilitar el análisis, adopto esta división que me ayuda a fundamentar la hipótesis del doble proceso de elaboración del *Retrato* (ver sobre todo el capítulo III). Además, algo así como una prefiguración de tal discernimiento la proporciona el mismo autor en el *incipit* de la primera parte: "Comienza la historia o retrato sacado del jure çevil natural de la señora Loçana..." (DA, 77). Delicado como autor activo, interpretador de su obra y destinatario de su mensaje al lector es *sujeto de la enunciación*. Claro, no es lo mismo un *concepto* que una *persona* que alguna vez vivió; sin embargo insistiré en que Delicado, en cuanto que participante de un diálogo social vivo en el que *La Lozana* se inscribe como una réplica, se aproxima bastante a lo que designo con el término mencionado. El narrador impersonal de los mamotreto⁴⁵ que impulsa la historia de la heroína y hace hablar a los demás personajes de la obra es *sujeto del enunciado*, máscara impersonal que adopta el sujeto de la enunciación para encubrir su intervención directa en lo que se narra. En el nivel de análisis estructural el sujeto del enunciado se identificaría con el narrador (cf. *infra*). La compleja relación entre el narrador impersonal y la protagonista se enreda más: el autor repentinamente surge

⁴⁵ Trato de evitar terminologías específicas de los análisis estructurales del relato y prefiero atenerme a una terminología media. Estoy consciente de mi actitud arbitraria y quizá un poco contradictoria, puesto que aquí mismo acabo de imponer una nomenclatura especial (sujeto del enunciado-sujeto de la enunciación). No me interesa establecer a lo largo de la obra una red actancial (cf. A. J. Greimas, *Du sens*, Seuil, Paris, 1970, pp. 157-221) puesto que los propósitos de mi análisis no lo exigen. Sin embargo sé que al establecer una primera correlación entre los sujetos y al trazar su nexo con el narrador, estoy manejando una especie de red actancial primaria.

en los mamotreos como uno de los personajes (no se trata del discurso autobiográfico en primera persona, común en la picaresca), y además de participar en algunos eventos que contribuyen a caracterizar a la heroína, hace referencia al proceso de la escritura de su obra, esto es, a su *enunciación*. Este juego de dobles planos hace la obra especialmente interesante. No hay que olvidar que el autor como personaje no es lo mismo que el autor creador de la obra. En el caso de *La Lozana* tiene lugar una *doble simulación* del proceso de la enunciación: una representa la enunciación de los personajes, otra, la enuncación de la obra misma. De esta manera algo sutil el sujeto de la enunciación interviene en la diégesis ⁴⁶ fingiendo ser sujeto del enunciado —narrador que participa en la acción— y, sin asumir plenamente su papel de narrador intradieгético, tan sólo reitera su presencia en lo que cuenta, permaneciendo en el nivel extradieгético. Por otra parte, en casi toda la obra los personajes se enuncian, se caracterizan, se constituyen solos mediante su discurso, haciendo caso omiso del narrador, cuyas intervenciones se reducen a las escasas acotaciones incorporadas a los argumentos o a los parlamentos de los personajes (también se detectan en las posibles interpolaciones). A su vez, el sujeto de la enunciación, al asumir las enunciaciones de los personajes y otras instancias narrativas, trasciende el nivel del enunciado bajo la máscara del personaje principal (cf. el capítulo *La máscara*).

La Lozana andaluza es, entonces, un enunciado, en el sentido específico del término. Pero ya hemos visto que los enunciados se agrupan en *géneros discursivos*. La obra, que pertenece al grupo pragmático de la literatura, se manifestaría por ello como un enunciado “literario”. La esfera de

⁴⁶ La diégesis es la historia propiamente dicha que se narra en un relato, abstraída de la manera concreta como se expone (secuencia temporal, comentarios valorativos del narrador, etc.) o “discurso” (del narrador). El narrador puede narrar la historia “desde afuera”, sin participar en ella, o puede aparecer como uno de los personajes que a la vez narra lo que vive. En el último caso, se trata de un narrador intradieгético. El narrador impersonal es siempre extradieгético (cuando la historia “se narra sola”). Es la terminología G. Genette (*Figures III*; ver la Bibliografía), actualmente bastante difundida. En *La Lozana andaluza*, como he señalado, hay un juego entre los dos tipos de narración, por lo cual recurro a esta terminología.

la praxis social que llamamos *literatura* produce los enunciados según los criterios al uso en esta área discursiva en una época determinada. Estos enunciados se agrupan, a su vez, en *géneros literarios* propios de cada época y lugar. Pero las mismas fronteras dentro de las cuales se lleva a cabo la práctica mencionada en cada período histórico se trazan de diversas maneras, lo cual depende de factores muy complejos. Por eso lo que para nosotros es “literatura” quizá no lo haya sido en la época de su producción, y viceversa. Además, los enunciados literarios, como géneros discursivos complejos, absorben, según dije, toda clase de géneros discursivos primarios. En cierto modo, el tipo de enunciados primarios, el manejo de géneros discursivos incorporados por el enunciado que desde nuestra perspectiva llamamos “literario” (en este caso, *La Lozana andaluza*) y la actitud del “enunciador” hacia su propia obra y hacia el destinatario rigen la relación entre la institución literaria ⁴⁷ de la época y el texto en tanto

⁴⁷ Un texto puede considerarse “literario” no sólo y no tanto por sus cualidades immanentes, sino debido a la existencia de todo un aparato (de difusión, circulación, enseñanza, crítica, aplicación, etc.), variable según época y sociedad, que le atribuye características “literarias”. Tan es así que la historia de la difusión y crítica de *La Lozana*, como se verá más adelante, es el mejor ejemplo de generación y circulación de una obra fuera del marco institucional. Los investigadores que han conferido a la “literatura” el estatuto de institución (cf. J. Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruselas, 1978), sitúan su inicio en el siglo xix. Es la forma en que la hemos recibido nosotros; es decir, si hubo alguna “institución” de la literatura antes, p. e. en el siglo xvi al que se refiere este trabajo, no fue desde luego la misma a que estamos sujetos actualmente nosotros, el estamento de analistas y críticos, gente para la que tiene sentido un “análisis literario”. Por supuesto, en los tiempos de Delicado los críticos aún no formaban un “estamento” como lo hacen ahora. Sin embargo, la sociedad ya había formado para entonces un espacio para la producción, circulación y recepción de las obras que son para nosotros “literatura” igual que para los lectores del xvi, aunque para éstos, bajo otro concepto. Más aún, también ya empezaba la evaluación de las obras en el sentido moderno de “crítica” incipiente, y asimismo funcionaba la sanción social e incluso institucionalizada (las primeras “premiaciones” en torno a la imprenta) para admitir unas y rechazar otras obras. El prestigio de los humanistas consagraba el ingreso de la actividad crítica a la institución (cf. *infra* el capítulo V, *La máscara*). La escuela, que difundía las pautas literarias a través de las retóricas, también puede tomarse en cuenta como parte de una futura institución, así como el mecenazgo y el patrocinio a los géneros “oficiales” (cf. *infra* el cap. IV,

que enunciado. La relación entre la institución literaria (conjunto de ideas, actitudes y mecanismos sociales que regula la producción de textos que pretenden ser literarios y su relación con el lector) de los principios del xvi y la obra de Francisco Delicado será uno de los temas de este trabajo.

* * *

Otras ideas de Bajtín que influyeron en la concepción de mi trabajo provienen de sus estudios acerca del carnaval, principalmente de la segunda edición de *Dostoievski* (1963) y de *Rabelais*;⁴⁸ las complementan las incursiones histórico-antropológicas de "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos de poética histórica)" y otros trabajos.⁴⁹ Quizá ésta sea una de las partes más discutidas de su pensamiento, pero al mismo tiempo una de las más sugerentes y productivas, si tomamos en cuenta la calidad y el número de estudios literarios que, inspirados en la teoría del carnaval, han aparecido en los últimos quince años.⁵⁰ Se señalará oportunamente la relación entre la filosofía del lenguaje bajtiniana y la "poética histórica" que incluye la teoría del carnaval.

Una de las primeras referencias a la problemática de la cultura popular se registra en la obra de Bajtín alrededor de 1937-38 —pero el conjunto de estas ideas venía madurando desde la década anterior (cf. *Dostoievski*, cap. IV,

El retrato). Algunos de los puntos mencionados se retomarán en estas páginas.

⁴⁸ François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento (en ruso; publicado en 1965, pero su base es una tesis doctoral presentada en 1946 y escrita hacia 1940). Cf. la Bibliografía.

⁴⁹ PLE, pp. 234-408; cf. también pp. 212-221.

⁵⁰ En ocasiones las ideas de Bajtín sirvieron de catalizador para una serie de estudios que cobraron un desarrollo propio (por ejemplo, algunos de los trabajos sobre el carnaval que se mencionarán aquí). En estudios literarios, aparte de ya citada J. Kristeva, que asimiló profundamente las tendencias bajtinianas, en Francia destacan los hispanistas de Montpellier (E. Cros *et al.*) y de Toulouse que indagaron en el campo de la literatura española en relación con las teorías de nuestro autor. En España, Italia y otros países también aparece un interés cada vez mayor por el conjunto de ideas bajtinianas. Haré referencia a tales estudios conforme sea necesario.

passim)—, en la concepción del tiempo-espacio en los textos literarios. Al mostrar la evolución histórica del cronotopo (término convencional, tomado de la física, con que designa el autor el tiempo-espacio literario en tanto que coordenadas que enmarcan la visión del mundo) se describe un cronotopo llamado "rabelaisiano" (por la obra de Rabelais, representativa de esta percepción del tiempo-espacio). Este cronotopo se relaciona con las culturas arcaicas. Bajtín supone que se remonta a la fase agrícola de la sociedad, anterior a la formación de clases sociales. Hipotéticamente, en aquella etapa del desarrollo de la sociedad se constituye una noción del tiempo vinculada con los ciclos agrarios medidos por las estaciones del año, períodos del día, fases de crecimiento de plantas y animales. Aquella percepción del tiempo quedó impresa en ciertas esferas del lenguaje y en los motivos y argumentos más antiguos que representan los correlatos de la contigüidad temporal de los fenómenos, para nosotros quizá alejados unos de otros, con base en la unidad del tiempo. Según Bajtín, el tiempo se percibía de la siguiente manera:

1) se trata del tiempo de la colectividad medido sólo por los sucesos de la vida colectiva; la serie individual de la vida todavía no se define, el tiempo individual interno aún no se vive como tal; el trabajo y el consumo tienen carácter colectivo; es *tiempo del trabajo colectivo*;

2) es *tiempo del crecimiento productivo*: su transcurso no elimina ni disminuye, sino multiplica los valores; puesto que es tiempo del ciclo agrario, lo que dentro de éste muere da nacimiento a una vida nueva; la muerte se percibe como la siembra seguida de crecimiento y siega; el curso de este tiempo significa no sólo la multiplicación numérica, sino también un cambio cualitativo: el despuntar, el florecer, el madurar, el marchitar; dado que lo individual aún no se manifiesta, la vejez, descomposición y muerte son tan sólo aspectos subordinados al crecimiento y aumento productivo; el tiempo de la producción es tiempo que concibe, que queda preñado, que da a luz y vuelve a quedar embarazado;

3) es un tiempo orientado hacia la preocupación común por el *porvenir*: se siembra y se cosecha para el futuro; el

consumo, que es lo más individual, no se piensa separado de la producción ni se le opone como apropiación personal del producto; todavía no existe una diferenciación clara entre pasado, presente y futuro, y predomina la orientación hacia adelante;

4) *el tiempo esta unido a la concepción del espacio* como lugar en que transcurre el ciclo agrario; se asocia a la naturaleza, a la tierra; la vida humana se mide en este tiempo-espacio por las mismas medias de la naturaleza. Estaciones del año, días y noches se equiparan a las edades del hombre. Acoplamiento (matrimonio), embarazo, maduración, vejez, muerte son etapas que simbolizan tanto la vida humana como la de la naturaleza;

5) gracias a la unidad de esta concepción del tiempo, todos los sucesos de la serie de la naturaleza o de la vida humana son equivalentes e igualmente importantes: acoplamiento y muerte (seminación de la tierra, concepción); tumba y seno fecundado de la mujer (madre tierra); comida y bebida (de los frutos de la tierra) junto a la muerte y al acto sexual.⁵¹

Con el desarrollo de la sociedad, esta concepción del tiempo-espacio se transforma conforme a los cambios en los sistemas de producción y consumo y a la diferenciación de clases que paulatinamente sufre la sociedad. El culto, anteriormente identificado con la producción, se vuelve autónomo, y el consumo hasta cierto punto se individualiza. Los elementos de la serie de la vida se redistribuyen y se transforman. Comida, bebida, acoplamiento, muerte se relegan a la esfera de lo cotidiano, a la vez que se individualizan. Por otro lado, los mismos elementos, pero simbolizados, pasan a formar parte del ritual con significado *mágico*.

El ritual y la vida cotidiana en aquella etapa —dice Bajtín— aparecen íntimamente unidos, pero ya hay entre ellos una fron-

⁵¹ Al explicar esta fase, Bajtín no la relaciona específicamente con el origen del lenguaje y del pensamiento. No creo que el autor la vea como fase presimbólica del pensamiento, lo cual estaría en una rotunda contradicción con las ideas de, por ejemplo, *Filosofía del lenguaje*. Supongo que lo que quiere decir es que el hombre se concibe y se representa a través de las imágenes de la naturaleza, y a la vez mide la naturaleza por las fases de su vida.

tera interior: el pan del ritual ya no es el pan de la alimentación de cada día. La frontera se vuelve cada vez más marcada. El reflejo ideológico (palabra, representación) adquiere una fuerza mágica. La unidad llega a sustituir la totalidad: este es el sentido de la víctima propiciatoria, donde una fruta de la ofrenda sustituye a toda la cosecha, un animal sacrificado, a todo el rebaño, etc.⁵²

Las imprecaciones y la risa rituales, la parodia y la bufonería asociadas al rito aparecen en esta etapa.⁵³ Se trata del mismo complejo crecimiento-fecundidad-muerte transformado con arreglo a las nuevas condiciones del desarrollo de la sociedad. Los elementos de la serie siguen relacionados, pero ahora se interpretan a través del prisma del ritual mágico, y por una parte se encuentran aislados del trabajo productivo, por otra, de la existencia individual cotidiana. La función de la risa paródica es mágica y posee la lógica de víctima propiciatoria: se basa en el deseo de contrarrestar una posible caída real con una ficticia (los saturnales y los triunfos romanos contenían este elemento de risa con el sentido descrito; de la misma manera se interpretan las imprecaciones profesadas en las bodas, etc.). La risa acompaña la percepción de la muerte, de los elementos de la esfera sexual, de la comida, bebida, defecación y otras expresiones fisiológicas.

Posteriormente estas realidades, que antes se vivían socialmente, se reducen a la vida privada, en su aspecto ritual se subliman, se codifican, adquieren presencia simbólica.

La "cultura popular", como la denomina Bajtín, recupera y resguarda la concepción primitiva del tiempo-espacio, que coloca en contigüidad espacial y sucesión periódica temporal

⁵² PLE, p. 361. T. Todorov (*op. cit.*, p. 120) señala que semejante visión del hombre primitivo se remonta a las teorías de Marr acerca del origen del lenguaje, pero no da ninguna referencia específica. Indiscutiblemente el tema de la génesis de las ideas bajtinianas todavía espera su investigador. Por lo pronto señalaré la afinidad de esta parte de su teoría con las ideas de Frank-Kamenetski, O. Freidenberg y otros representantes de la escuela folklórico-mitológica de los años 20-40 en la URSS (cf. E. Meletinski, *Poética del mito* [en ruso], Nauka, Moscú, 1976, pp. 132-147.)

⁵³ Cf. también O. M. Freidenberg, "Proisjoshdenie parodii" (*Orígenes de la parodia*, en ruso) [1925], *Trudy po znakovym sistemam* (Tartu), VI, 1973, 490-497.

los fenómenos que parecen opuestos y contradictorios en la dimensión de la vida diaria que acostumbramos percibir como "normal" y única posible y "correcta".

Con el advenimiento de la sociedad de clases y paralelamente al surgimiento de las formas primitivas del Estado, la arcaica percepción del mundo, de la naturaleza y del hombre se refugia en la cultura del carnaval, o "cultura popular": complejo de festividades populares y otras manifestaciones expresadas en 1) formas rituales de espectáculo; obras cómicas representadas en plazas públicas; 2) obras cómicas verbales *ac hoc* e independientes de diversa naturaleza (incluso las parodias) que incluyen textos orales y escritos; 3) diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).⁵⁴ La visión del mundo asociada al conocimiento "racional" tiende a ser absorbida por la cultura "cult", para Bajtín, "oficial", en función de la justificación, la preservación y el desarrollo de la organización social plasmada en instituciones, esto es, en las formas diversas de Estado. Así, la visión del mundo asociada al carnaval, se opone, desde la perspectiva de la cultura "cult", a la visión racionalizada del universo como el caos al cosmos. Bajtín relaciona esta oposición con la que opera entre los registros del discurso: serio/no serio; autoritario/de convicción interna; oficial/familiar o íntimo; culto/de plaza pública, etc.⁵⁵

He aquí los elementos principales de la "percepción carnavalesca del mundo" según Bajtín, quien la hace derivar de la estructura del carnaval. Por carnaval no se entiende aquí el breve período de regocijo y desorden que precede a la Cuaresma. El carnaval, genéticamente, es un complejo ciclo de festividades que representan vestigios de una antigua religión pagana de origen agrícola.⁵⁶ En Europa, el ciclo

⁵⁴ Rabelais, p. 10.

⁵⁵ Cf. "La palabra en la novela", en *PLE*, pp. 72-234. Más adelante ver acerca de cómo la visión del origen y el desarrollo del lenguaje se inscribe en este cuadro. Se verá cómo la noción de la unidad lingüística se asocia con la cultura oficial y cómo lo heterogéneo en el lenguaje y en la concepción del mundo se incorpora al carnaval. Ver *infra* pp. 47 y ss.

⁵⁶ Así lo estudian Claude Gagnebet y Marie-Claude Florentin en su

de las fiestas agrarias que evocaban los ritos de fecundidad y seguían el calendario lunar, abarcaba el período desde el solsticio de invierno (21 de diciembre) hasta el equinoccio de primavera (21 de marzo). El calendario popular arcaico, pues, corresponde al ciclo de las fiestas religiosas cristianas que se inician con la Navidad y concluyen en las Pascuas de Resurrección (esta correspondencia es, quizá, la más significativa, aunque, por supuesto, el calendario popular y el cristiano se extienden a todo el año). Tradicionalmente, muchas fiestas de la iglesia cristiana fueron fijadas de acuerdo con el antiguo calendario popular que marcaba la supervivencia de los ritos agrarios, lo cual no pudo dejar de reflejarse tanto en la manera popular de festejar el santoral cristiano como en la relación de las clases subalternas con la Iglesia. Puesto que los mismos signos (los de la religión cristiana) tuvieron que expresar la visión arcaica del mundo y la ideología⁵⁷ impuesta por la iglesia (cf. *supra* acerca de la concepción del signo ideológico, pp. 27-30), el cruce de dos interpretaciones diferentes de una sola festividad provocaba un enfrentamiento. La iglesia tendía a colocar en la plaza pública —lugar por excelencia del festejo popular— la fiesta

magistral libro *Le carnaval* (Payot, Paris, 1979); cf., por ejemplo, pp. 9-16. Su enfoque del carnaval en tanto que *ciclo* de fiestas populares de origen señalado coincide plenamente con la visión de Bajtín en *Dostoievski y Rabelais*.

⁵⁷ Con el término *ideología* (cf. la nota 30) me refiero al conjunto de nociones, concepciones e ideas apto para transmitir una coherente visión del mundo en forma de un discurso, latente en las expresiones verbales de todo tipo y explícito en formas especializadas del discurso, esto es, los géneros discursivos oficiales —complejos—, destinados a transmitir la ideología. Por ejemplo, el discurso teológico se expresa mediante géneros de finalidad y destinatario diversos: la hagiografía canónica o popular, el sermón eclesiástico popular o culto, el tratado teológico pueden tener un mismo trasfondo ideológico y diferentes expresiones discursivas concretas. Otra característica de la ideología es su carácter de *clase social*. Conviene distinguir entre visión del mundo e ideología. La visión del mundo es un conjunto de nociones acerca del universo, sociedad y hombre de acuerdo con el nivel de conocimientos y desarrollo material de una época. Se convierte en una ideología cuando transmiten, aparte de una visión general, las ideas y conceptos de acuerdo con los intereses de ciertas clases o capas sociales, en forma, por ejemplo de una teleología o cualquier otro tipo de doctrina acerca del funcionamiento, organización y desarrollo del mundo y de la sociedad.

oficial, permitida y consagrada; por otra parte, hubo tendencia a interpretar el espacio de la iglesia, del templo como plaza pública.⁵⁸

El carnaval es forma sincrética del espectáculo ritual. Es muy heterogénea y posee numerosas variaciones, sobre la base carnalesca común, según épocas, naciones o festejos determinados.

Es un espectáculo sin escenario, sin actores ni espectadores, en el que todo mundo participa activamente. El carnaval se *vive*, no se representa, por eso crea su propia temporalidad festiva al margen del tiempo cotidiano y oficial, y su propio espacio: la plaza pública. Incluso los ritos que se realizan en los espacios cerrados de las viviendas o edificios públicos, imprimen las características de plaza pública a lugares concebidos como privados, íntimos u oficiales. En este tiempo-espacio son abolidas todas las jerarquías sociales que son válidas en la vida habitual del individuo y se establece el contacto libre y familiar entre todos. La lógica que domina las conductas y actos en el tiempo-espacio carnalesco es la del

⁵⁸ Desde los siglos VI y VII existen muchos testimonios de la continua lucha de la iglesia por desterrar de su espacio las manifestaciones de la alegría y de la risa popular. En este sentido, existen sermones, cartas, tratados, ordenanzas, decretos y cánones expedidos por los concilios eclesiásticos. Se condena la costumbre de bailar y cantar cantos mundanos en los atrios de las iglesias y dentro de ellas: "Non licet in ecclesia chorum saeculorum vel puellarum cantica exercere" (Concilio de Auxerre, entre 573 y 603; en F. M. Warren, "The Romance lyric from the standpoint of antecedent Latin documents", p. 293). Cf. también G. Gröver, "Zur Volkskunde aus Concilienschlüssen und Capitularien", Festschrift K. Weinhold, Leipzig 1893. (Apud M. Frenk, *Jarchas*, p. 42.) Esta función pública de la iglesia aún está registrada por la literatura del siglo XVI (uno de los ejemplos más característicos proviene de Rabelais: la venganza de Panurge de la dama que rechaza sus pretensiones amorosas se lleva a cabo en una iglesia; *El segundo libro de Pantagruel*, cap. 22). Asimismo, las profanaciones jocosas de los ritos cristianos en ocasiones solían llevarse a cabo en las mismas iglesias. La Iglesia oficial, por supuesto, apenas toleraba tales manifestaciones, lo cual no impedía que el clero menor participara en los festejos carnalescos. Por otra parte, entre la fiesta oficial (eclesiástica o seglar) y la popular siempre hubo muchas influencias mutuas. Un caso interesante del influjo del carnaval en el ritual del auto de fe realizado por el Santo Oficio es estudiado en el libro de E. Cros, *Ideología y genética textual*, Cupsa Editorial, Madrid, 1980. En el mismo estudio se examina el reflejo inverso del auto de fe carnavalesco en la obra de Quevedo (*El Buscón*).

mundo al revés. Los comportamientos excéntricos, las uniones disparejas, las profanaciones verbales y de acto de los personajes, funciones y visiones del mundo que rigen en el espacio oficial y cotidiano son típicos del carnaval. Son, claro, ultrajes y profanaciones simbólicas.⁵⁹

La conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan del yugo de toda subordinación jerárquica (de estamento, oficio, edad, fortuna) que los determinan en su vida fuera del carnaval y por lo tanto se perciben como excéntricos, inapropiados desde el punto de vista de la lógica de todos los días.⁶⁰

Todo lo que fuera del carnaval aparece alejado y desunido, separado por la jerarquía o por la incompreensión mutua, se une en el espacio de la plaza pública. Las blasfemias, imprecaciones e "indecencias" carnalescas, aparte de inaugurar el contacto libre y familiar, remiten a la dialéctica vida-muerte-nacimiento derivada de la antigua concepción del mundo.

"El carnaval es la fiesta del tiempo que elimina y renueva todo".⁶¹ En el fondo del acto ritual de la coronación del rey momo y de su posterior destronamiento existe la idea del cambio y de la transformación, de muerte y de resurrección. La alegre relatividad del poder y de todo estado temporal se expresa en la subversión ritual de las instituciones, en los disfraces y en el travestismo. La máscara, que sobrevive en las carnales contemporáneos, simboliza la antigua igualdad entre los participantes del carnaval.⁶²

⁵⁹ Acerca de la fiesta como transgresión abierta y como revuelta popular, véase Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte. Des mentalités populaires des XVI au XVIII siècle*, Hachette, París, 1973.

⁶⁰ Dostoievski, p. 142.

⁶¹ *Ibid.*, p. 143.

⁶² La literatura deja testimonio de las prerrogativas libertarias de la máscara; cf. el episodio del carnaval en la segunda jornada de *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca:

...al máscara jamás
se le ha negado el favor
de hablar todo el tiempo
que el rostro tenga cubierto,
como no sea descubierto
quien sea (II, 722-727).

La ambivalente imagen del fuego ("infiernos", candelas, antorchas, etc.) simboliza la destrucción y la renovación del mundo. La función del doble carnavalesco, fomentada por la idea del mundo al revés, señala las facetas y enfoques de los fenómenos y cosas ocultos para la visión ordenada de todos los días.⁶³

Según Bajtín, el carnaval constituye un sistema semiótico:

El carnaval ha elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, que van desde grandes y complejos actos en masa hasta gestos carnavalescos aislados. Este lenguaje solía expresar de una manera diferenciada (dígase: articulada, como todo lenguaje) la percepción carnavalesca unitaria, si bien compleja, del mundo, percepción que impregna todas las formas del carnaval.⁶⁴

Y como totalidad, este sistema se opone, como he dicho, a las visiones del mundo que Bajtín llama oficiales.

Por último, la risa carnavalesca es de origen popular (evoca el sentido específico de la risa ritual arcaica), de carácter universal y posee la misma ambivalencia que los demás elementos de la fiesta, esto es, es regida por el *pathos* de muerte y renovación.

Con esta visión del carnaval coincide la concepción universalista de la risa. La filosofía renacentista del reír, que todavía recoge el universalismo transmitido por las fuentes antiguas y por la cultura popular, nutre con sus ideas muchas de las manifestaciones literarias "cultas" y "populares" de los siglos xv y xvi. En la tradición medieval y renacentista se recuerda que Aristóteles definía la risa como lo específicamente humano —a los cuarenta días de nacido el niño ríe por primera vez y desde entonces es verdaderamente humano—; que Demócrito llegó a transmitir a través de la risa una cosmovisión coherente y unitaria; que Hipócrates ponderó las virtudes curativas de la risa; que Luciano asoció

(Cito según la edición de A. Valbuena Briones en Clásicos Castellanos, Madrid, 1970).

⁶³ La función del doble paródico en la literatura fue estudiada por Bajtín en *Dostoievski* (cf. sobre todo el capítulo cuarto).

⁶⁴ *Dostoievski*, p. 141.

la risa a la libertad.⁶⁵ Esta vivencia de la risa se remonta, según Bajtín, a aquella visión arcaica del mundo que acabo de esbozar y, posteriormente, se identifica con los dominios de la cultura popular, propiciando la *percepción carnavalesca del mundo*. Las propiedades liberadoras de la risa y sus prerrogativas, que se actualizan fuera de las fronteras de la oficialidad jerárquica y seria, se plasmaron en "una concepción diferente, no oficial, acerca del mundo y del hombre".⁶⁶ Ciertamente, los derechos de la risa y de la percepción no oficial del mundo se limitaban al tiempo-espacio carnavalesco: plaza pública, fiesta; en la literatura, el registro jocoso.⁶⁷ Pero desde la época del Renacimiento⁶⁸, que en cada país, como es sabido, tiene distintos límites temporales, se da un cambio importante, tanto en el ámbito general de la ideología como especialmente en la literatura. La risa universal y alegre de la cultura popular penetra en la gran literatura y en las esferas altas de la ideología asociadas al poder.

La interpretación bajtiniana de la risa no coincide con la de otros teóricos modernos,⁶⁹ que enfocan esta facultad con-

⁶⁵ Cf. Bajtín, *Rabelais*, pp. 65-68.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁷ "El cristianismo primitivo (en la época antigua) ya condenaba la risa. Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo atacaron los espectáculos antiguos, especialmente el mimo, la risa mímica y las burlas. San Juan Crisóstomo declara de pronto que las burlas y la risa no vienen de Dios, sino del diablo; el cristiano debe conservar una seriedad *permanente*, el arrepentimiento y el dolor para expiar sus pecados. Al combatir a los arrianistas les reprocha el haber introducido en el oficio religioso elementos de mimo: canto, gesticulación y risa. Sin embargo, esta seriedad exclusivista de la ideología defendida por la Iglesia oficial reconocía la necesidad de legalizar en el exterior de la iglesia, es decir fuera del culto, del ritual y las ceremonias oficiales y canónicas, la alegría, la risa y las burlas que se excluían de allí. Esto dio como resultado la aparición de formas cómicas puras al lado de las manifestaciones canónicas" (*ibid.*, p. 71).

⁶⁸ El término *Renacimiento* está demasiado comprometido con una visión histórica particular, es impreciso y sigue suscitando grandes polémicas y refutaciones. En cuanto al sentido del término aquí no va más allá del señalar una paulatina vuelta hacia el antropocentrismo que indudablemente tuvo lugar en la cultura europea.

⁶⁹ Cf. H. Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, París, 1900. Algunos puntos de vista de Bergson sobre la risa coinciden con o completan la visión bajtiniana, por ejemplo las observaciones acerca del carácter social de la risa, acerca de la asociación de lo

natural al hombre desde una perspectiva individual. El investigador soviético traza en sus escritos un cuadro que aparentemente no concede derechos a la risa de *un* hombre, sólo habla de la risa del pueblo. La explicación del fenómeno de la risa desde el punto de vista individual es más generalizada que la bajtiniana, lo cual nos confirma indirectamente el carácter inédito, marginado, extraoficial de la risa popular y universalista, que durante largas épocas no tuvo acceso a esferas oficiales del pensamiento y del discurso y a la literatura seria. Una revaloración de la risa popular aparece en las obras de Erasmo, Rabelais, Cervantes y otros, aunque en las más ocasiones esta reivindicación es seguida o complementada por una risa de intención correctiva, risa satírica (para Bajtín, individualista). Los teóricos de la risa incluyen en sus comentarios acerca del humor, ironía, sarcasmo, sátira y parodia también las manifestaciones de la estridente carcajada popular, bajo el nombre de risa festiva. Para Bajtín, el ángulo individualista parece ser exclusivamente producto de la conciencia burguesa, lo cual podría objetarse con una relativa facilidad. Pero un deslinde entre la risa privada, individual, que desemboca en una sátira correctiva con la intención de mejorar las costumbres, y la risa pública y popular, es importante para el análisis de las producciones literarias. Transcribo la caracterización de la risa popular festiva según Bajtín:

cómico con el elemento corporal, etc. Sin embargo, Bergson analiza la comicidad moderna en sus aspectos particulares, sin tocar el universalismo de la risa que sostiene las ideas del investigador ruso; en ciertos puntos las divergencias llegan hasta la incompatibilidad (por ejemplo, en el enfoque de la parodia). Nunca Bergson ve la risa como *otra existencia* del hombre. Casi lo mismo se podría decir de los ensayos como *Homo ludens* (1936) de J. Huizinga, quien relega los aspectos cómicos al ámbito recreativo y de descanso, sin sospechar en la risa la posibilidad de otro universo. Por último, sin detenerse en otros estudios, aún más particulares, del asunto, dedicados al humor, la ironía, etc., remito al uso puramente lúdico que hace U. Eco del concepto bajtiniano de la risa en *El nombre de la rosa* (1981). En esta novela "policiaco-semiótica" el estudioso italiano muestra la persecución de la ideología universalista de la risa (el mundo *sub specie risu*), plasmada supuestamente en el tratado aristoteliano *De Risu*, que parece en manos de los monjes fanáticos de la "seriedad oficial". Pero este es otro cuento.

Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho "singular" aislado. La risa carnalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular... es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es "general"; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último, esta risa *es ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico sólo emplea el humor negativo, *se coloca fuera del objeto aludido y se le opone*, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.

Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos.⁷⁰

Probablemente, sería más exacto decir que la risa correctiva individual es tan antigua como, por lo menos, Juvenal (y sin duda más). En la literatura, el humor festivo podía convivir con la intención satírica y con el lema "*o tempora, o mores*"; en los dominios de lo literario, es importante la introducción consciente de la risa popular.

Es imposible hablar de la oposición entre lo oficial y lo popular en términos absolutos⁷¹ al mencionar esta dicoto-

⁷⁰ Bajtín, *op. cit.*, p. 17.

⁷¹ "No hay que olvidar que la cosa y la persona representan límites y no sustancias absolutas. El sentido no puede (y no quiere) cambiar los fenómenos físicos, materiales y otros, no puede actuar como una

mía siempre me referiré a *tendencias* ideológicas y discursivas relacionadas con los procesos sociales de unificación territorial y administrativa frente a los de estratificación y desmembramiento correspondientes. El concepto mismo de lengua única es expresión histórica de procesos de unificación y centralización del lenguaje, de sus fuerzas centrípetas ante las tendencias centrífugas generadas por la pluralidad discursiva. La tendencia hacia la unificación lingüística surge allí donde hay un proceso de centralización política, por la misma conveniencia de concebir la unidad política como necesaria y natural. La justificación de esta unidad se da en el registro serio del discurso y corre parejas con la tendencia a ver en la lengua única la "lengua nacional". En cambio, la orientación hacia el pluralismo lingüístico aparece como no seria y extraoficial. En este sentido interpreta Bajtín la relación entre el latín y las lenguas vulgares durante la Edad Media (subrayo una vez más: puesto que se trata de *tendencias* dialécticas en la sociedad y en su lenguaje, la oposición conceptual no excluye la aparición del registro jocoso de la literatura latina medieval; el ejemplo más evidente son los *Carmina Burana*.⁷² La situación cambia en la medida en que se desarrollan y adquieren derechos propios las lenguas vulgares; la polarización ya no es entre el latín y las lenguas vernáculas, sino entre los diversos registros de las últimas (en seguida se observará el caso específico de España). La división axiológica dentro del campo de la literatura asimismo cambia:

Las fronteras entre las literaturas oficiales y no oficiales tenían que caer fatalmente en esta época —explica Bajtín—, particularmente porque estas fronteras, que delimitaban los sectores clave de la ideología, atravesaban la línea de división de las lenguas: latín y lenguas vulgares.⁷³

De esta manera, la oposición entre la cultura popular y la fuerza material. Tampoco lo necesita: es más poderoso que cualquier fuerza, cambia el sentido total del acontecimiento y de la realidad sin cambiar un solo grano en su composición real..." (Bajtín, *ECV*, p. 387).

⁷² En este caso, lo cómico y lo gracioso consiste en verter en una lengua tradicionalmente "culto", "oficial" y "sagrada" unos contenidos que funcionalmente no le corresponden.

⁷³ Bajtín, *Rabelais*, p. 70.

cultura oficial se da análogamente a la que tiene lugar entre la pluralidad discursiva y el concepto de la lengua única, esto es, la cultura popular es a la oficial como la pluralidad discursiva es frente al concepto de lengua única. Cada miembro de esta correlación tiene manifestaciones palpables, signílicas (por lo tanto, sistemáticas) y a la vez representa una tendencia, una virtualidad (nunca se dan en forma absoluta o pura). La existencia de cada miembro sólo tiene sentido en relación al miembro opuesto; a nivel de expresión signílica (en lo que se puede hablar de una existencia "real" de los miembros), la relación se presenta en términos tanto de atracción mutua (influencia) como de rechazo (oposición). Por lo tanto, se podría hablar de una relación dialéctica.

En España, la literatura en lengua vulgar empieza a ascender al estatuto de "oficial" probablemente desde la época de Alfonso el Sabio:

Con Alfonso X comienzan a redactarse en castellano los documentos oficiales... se trataría de un propósito nacionalista y patriótico del monarca, el de elevar la lengua vernácula a rango de intelectual, lo cual le serviría, además, de vehículo para hacer llegar sus opiniones y decisiones a todo el país y no a una minoría latinizada. Los grandes territorios conquistados por Castilla bajo el padre de Alfonso X exigieron de éste, sin duda, una importante tarea de organización política, en la cual no podía estar ajeno el intento de alcanzar una lengua coherente y nacional.⁷⁴

En la *Estoria de España*, tenemos un temprano ejemplo del intento por inaugurar un género *oficial* en lengua vulgar orientado hacia la unidad lingüística, intento que representa también un esfuerzo por ordenar, en una visión unitaria, todos los conocimientos accesibles para la época:

La Biblia, textos latinos clásicos y medievales, literatura eclesiástica, crónicas árabes, poemas épicos prosificados, todo es manejado aquí, con un evidente criterio unificador e incluso racionalizador, de acuerdo con la idea medieval de totalidad y unicidad.⁷⁵

⁷⁴ Blanco *et al.*, *Historia social*, T. I, pp. 68-69.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.

En este caso se trata, por supuesto, de los primeros albores de la futura conciencia lingüística "nacional". Es bien sabido cómo ésta se iba forjando paralelamente a la consolidación política de Castilla y en torno al núcleo de Toledo.

A medida que uno de los dialectos se consolida como oficial, con la pretensión del único "buen hablar", otros pierden su prestigio y empiezan a sonar como "incultos":

Hay allende eso en la misma Castilla algunas tan grosseras e ásperas lenguas como es Galizia, Vizcaya, Asturias y Tierra de Campos, que ni aquéllas ni lo muy andaluz es hovido por lenguaje esmerado.⁷⁶

El castellano se opone a las demás lenguas de España cualitativamente, y la unidad territorial de la península se ve desde Castilla, entendida como "España" (el texto es de fines del siglo xv).

Entre los lenguajes sociales se observa la misma selección del más prestigiado, de aquél en que se expresa el poder:

...en cada lugar es hovida la lengua de la corte por de todas la mejor e más estimada... E assí en Francia e en otras provincias la mejor lengua de todas es la de la corte.⁷⁷

Frente a esta unidad lingüística (todavía en proyecto a principios del xvi) filtrada por el aparato del Estado, toda variedad lingüística, sea social o territorial, se percibe como señal de lo "inculto", "rústico" (es curioso hacer constar cómo el gallego, antiguamente acompañado del prestigio de lengua de la poesía —en su forma que denominamos el gallego-portugués—, hacia el período que estamos examinando ya había perdido el crédito de culto, como también su vínculo inmediato con el portugués, puesto que hacia el siglo xv experimentó la influencia del castellano y aparece tan valorativamente marginado como otras lenguas distintas del castellano, dialectos y registros sociales, entre ellos, el an-

⁷⁶ Del prólogo que hizo Micer Gonzalo García de Santa María a su versión de las *Vitae patrum* atribuida a San Jerónimo. La versión fue publicada hacia 1490 en Zaragoza. *Apud* Eugenio Asensio, "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", p. 106.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 106, 107.

daluz);⁷⁸ cuando alcanza una expresión literaria, pertenece al registro "no serio", jocoso. Los géneros macarrónicos lo atestiguan, así como el empleo del "sayagués" en el teatro. Cuando Francisco Delicado opta en el *Retrato* por la heterogeneidad lingüística, esto es, por representar, llana y simplemente, la pluralidad discursiva, está consciente del lugar que su obra ocuparía en la escala de los valores aceptados por la sociedad: su escrito es falto de seriedad y pertenece al dominio de la risa en el que se permiten muchas cosas inadmisibles en un registro serio y oficial. El estatuto de su producción, que hoy consideramos literaria, frente a las obras serias, elevadas de su época se analizará a lo largo del presente trabajo.

Para mí es absolutamente obvio que el *Retrato de la Lozana andaluza* es una obra profundamente carnavalizada, es decir, una obra generada bajo el signo de la percepción carnavalesca del mundo.⁷⁹ El mecanismo de la carnavalización literaria es uno de los puntos menos explícitos en Bajtín. Considero que en cada caso concreto hay que buscar el mecanismo específico; en el texto de Delicado, la carnavalización se manifiesta en la conciencia lingüística plural y contestataria y en la percepción carnavalesca del mundo que instaura una visión ambivalente, cómico-seria, dentro de una tendencia general hacia una verosimilitud "realista", en la representación del hombre y de su entorno social. Lo carnavalesco se manifiesta en el *Retrato* en varios niveles. En este trabajo trato de desarrollar la idea del estatuto marginal, "no oficial" de la obra de Delicado a través de su orientación lingüística y la comprensión de lo literario como reflejo paródico de la literatura "cult", en estrecha relación con el doble proceso de la enunciación del texto. En resumidas cuentas, lo carnavalesco está en el mismo proceso de concepción y generación de la obra, en su consciente orientación hacia el polo "bajo";

⁷⁸ Acerca de la paulatina pérdida del prestigio de lengua culta por el gallego-portugués, ver *Lapesa*, pp. 254-255; 285.

⁷⁹ "Aquella literatura que ha experimentado —directa o indirectamente, a través de una serie de mediaciones— el influjo de unos u otros aspectos del folklore carnavalesco (de la antigüedad clásica o medieval) es *literatura carnavalizada*" (Bajtín, *Dostoiévski*, p. 123).

el polo "alto", presente en la conciencia del autor, se ubica fuera del *Retrato*, en la "institución" literaria de su tiempo. Quedó fuera del interés de mi trabajo la faceta carnavalesca de la estructura del *Retrato*. A título de muestra mencionaré algunos de los elementos carnavalescos del texto en el capítulo II.

Volviendo a la concepción carnavalesca del *Retrato*, señalaré que el *sequere Naturam* que acompaña la idea misma del retrato literario aparece aquí en una clara contradicción con la distorsión de la "perspectiva" debida a la visión en cierta medida deformada por la percepción carnavalesca del mundo: no se da un equilibrio entre los aspectos "altos" y "bajos" de la existencia, sino que la balanza se inclina hacia lo último. Lo mismo pasa en el aspecto verbal: las formas prestigiadas y "cultas" asoman mayormente en su registro paródico, al tiempo que la variedad discursiva, no autorizada por las reglas del buen hablar, no apoyada teóricamente por ningún trasfondo filosófico al uso, sin "mesura" ni "decoro", ocupa el lugar predominante, siendo consciente, sin embargo, de la existencia rotunda del registro "oficial" ("culto", consagrado por el prestigio social e incluso por el poder). Así, el *Retrato* crea su propia ambivalencia interna que opera en medio de una tensión entre lo "verosímil" artístico y lo "verdadero" carnavalesco; razón y orden versus irracionalidad y bulla carnavalesca; cosmos y caos.

I. Delicado y su obra en la historia y crítica literaria.

"El bien de un libro consiste en ser leído".

Umberto Eco.

"...digo que para gozar d'este retrato y para murmurar del autor, que primero lo deven bien leer y entender."

Delicado

El propósito de este primer capítulo no es únicamente el de exponer convencionalmente los avatares históricoliterarios de una obra y el de comentar cuanto ha dicho acerca de ésta la crítica, sino el de tratar de mostrar en cuanto sea posible la relación concreta que iba estableciendo el texto-enunciado con sus receptores (sujetos, en cierta medida, de la enunciación, según se ha dicho en la Introducción), a lo largo de la existencia de la obra. Descubrir la relación con los lectores-críticos es poner de manifiesto, en la medida de lo posible, ese interminable diálogo de su autor con los *otros*, lo que, en última instancia, es el móvil primordial de toda creación literaria. Los críticos intervienen en la conformación del enunciado literario como los "terceros en la contienda", la que, en las páginas de un libro, se desarrolla entre el autor y el destinatario directo (el lector coetáneo virtual o concreto).¹ A pesar de ser los terceros "valorativos", sujetos virtuales, los críticos, al retomar el "circuito del habla" del autor, le devuelven al texto su cualidad dialógica, esto es, su carácter de enunciado. Véase, pues, este capítulo como un primer intento por acercarnos a la obra en tanto que eslabón en la cadena discursiva. Tal actitud lleva implí-

¹ Cf. *ECV*, pp. 319-320. Al respecto dice Bajtín, entre otras cosas, que la presencia del "tercero" es connatural a "la palabra, que siempre quiere ser oída, que siempre busca comprensión como respuesta y que no se detiene en una comprensión más próxima sino que sigue siempre adelante de una manera ilimitada".

cito el rechazo de darle al "texto" el tratamiento que se diera a un objeto mudo; dejémoslo contestar a los "reprochadores" contemporáneos y posteriores. Como más adelante se verá, el propósito inicial de Delicado fue complacer y divertir al lector; después, pretendió "condenar" la realidad descrita en su obra. Y parece que una intención no tan manifiesta —¿inconsciente, semiconsciente?— fue la de *discutir* acerca de ciertos principios de representación de lo real y, quizá, también la de "irritar". Esto último, fue logrado plenamente a juzgar por la reacción de los "terceros en la contienda".

Pero antes hay que trazar el itinerario de *La Lozana* en el tiempo, en el mar de los libros.

El surgimiento del *Retrato de la Lozana andaluza* del olvido en que lo habían sumido las vicisitudes históricas es relativamente reciente. Se menciona por primera vez en 1845, en un artículo del hispanista Ferdinand Wolf dedicado a las obras de la corriente celestinesca. El único ejemplar conocido de la obra fue encontrado en la Biblioteca Imperial de Viena, donde permanece hasta la fecha. No lleva impreso el nombre del autor, y Wolf no logró identificarlo. Tampoco se señala, en la edición princeps, la fecha ni el lugar de la impresión, ni el nombre del impresor, y sólo por el contenido mismo se puede deducir que se publicó en Venecia, probablemente en 1528 (en todo caso, no antes). Hasta ahora los eruditos no están de acuerdo en cuanto a la fecha exacta de su publicación: la opinión tradicional, basada en los datos tomados de la obra, la fija en 1528; algunos se inclinan por fecharla en 1529 y otros incluso en 1530.²

El anonimato total en que había aparecido la obra es significativo: es una especie de marca de su marginalidad intuita desde el momento de la escritura y la elaboración del

² B. Damiani, en su edición de *La Lozana* (1969; en adelante, D), señala la fecha en 1529 (p. 12); en su monografía *Francisco Delicado* (1975), la fija en 1528. G. Allegra (*Introduzione*, p. 383), se inclina por 1528. Pero Francesco A. Ugolini pone en duda la fecha de 1528, y aun la de 1529 y ubica la publicación "a poco dopo il febraio de 1530" (Ugolini 1975, p. 459). En el mismo estudio Ugolini hace interesantes sugerencias para la identificación del impresor de la obra y reconstruye las circunstancias de la publicación.

libro. En el texto el autor explica las razones de su anonimato:

Si me dezís por qué en todo este retrato no puse nombre, digo que mi officio me hizo noble, siendo de los mínimos de mis contreráneos, y por no vituperar el officio escribiendo vanidades con menos culpa que otros que compusieron y no vieron como yo (DA, 424).

El hecho de querer disculparse por el contenido de la obra resulta ser, por así decirlo, connatural al mismo proceso de producción del texto y acompaña a *La Lozana* a través de los siglos que ya lleva de existencia. En la crítica lozanésca es lugar común decir que el *Retrato* no tuvo influencia alguna en las letras españolas y siempre permaneció aislado y desconocido. La mejor prueba de ello es la ausencia misma de su título en los índices de los libros prohibidos: no está ni en el de Toledo, 1551, ni en el de Valladolid, 1559. El primer índice extenso, el de Paulo IV (Roma, 1559), que no sólo incluye libros de teología, sino también los de ficción, tampoco menciona *La Lozana*.³ Se podría suponer que su mis-

³ Cf. Antonio Sierra Corella, *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid, 1947, pp. 218-221 y 223-234; asimismo, Fr. Heinrich Reusch, *Die Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Tübingen, 1886 (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, vol. 176), p. 75, cita los términos en que el índice de Valdés (el de 1551) declara prohibidos "libri omnes quicumque sermone, qui a viginti-quinque annis hucusque sunt impressi vel scripti tacitis impressoribus, auctoribus, scriptoribus, tempore et loco, ubi fuerunt scripti vel impressi". Esta prohibición se refiere a libros de carácter teológico; pero los mismos señalamientos se reiteran en los índices ulteriores, y en el de Valdés de 1559 ya aparece una sección de "los libros en romance que se prohiben". *La Lozana* tampoco aparece en las versiones ampliadas de Amberes, 1570 (Reusch, pp. 231-240), ni en el índice portugués de 1581 (en romance: *ibid.*, 357-363); tampoco en el de Quiroga de 1583 en castellano (pp. 432-440) y portugués (pp. 440-441). Sin embargo, la ausencia en los índices no puede ser prueba definitiva de la no difusión de un libro: los criterios de prohibición del siglo XVI permitieron la integridad de *La Celestina*, por ejemplo, hasta bien entrado el siglo XVII. Ciertamente es que no fue *La Celestina* una obra anónima (por lo demás el nombre del autor aparece tan sólo cifrado en el acróstico) y no entró en el rubro de "libri omnes impressi vel scripti tacitis impressoribus, auctoribus, scriptoribus, tempore aut loco ubi fuerunt scripti vel impressi", al tiempo que *La Lozana* sí cabe en esta definición.

mo anonimato hubiese contribuido al desconocimiento o bien a la eliminación, en términos del índice de Valdés, que posteriormente se repiten, con otras palabras, en los demás índices; el *Retrato de la Lozana andaluza* en la portada misma ostenta su propia condena.

El rastro del libro se pierde, pues, hasta el descubrimiento de Wolf. El hallazgo interesó al erudito español Pascual de Gayangos, quien mandó hacer una copia de la curiosa edición. Ya hacia 1857 Gayangos logra identificar al anónimo autor de *La Lozana* con el corrector de imprenta de las ediciones venecianas de los libros de caballerías españoles, Francisco Delicado, "natural de la Peña de Martos". En la introducción al tercer libro del *Primaleón* encontró Gayangos el siguiente pasaje:

Quando se acabó de imprimir Amadís de Gaula... y porque aquel libro es muy verdadera lengua castellana, y dirvos he una machorrada: que cierto los que se apartan de la gramática española que son sin duda nuevos romancistas, como lo fui yo cuando compuse la Lozana en el común hablar de la polida Andalucía; mas fízelo por mejor arrendar en la manera de su hablar.⁴

Así fue aclarada la autoría de la obra y se abrió una posibilidad más fundada para interpretar los abundantes datos biográficos que el mismo autor incluyó en ella (principalmente en los preliminares y los anexos, pero también en los parlamentos de los personajes, incluyendo el del Auctor, quien aparece en el texto en el mismo nivel que sus creaturas).

Hasta el momento, se han descubierto los siguientes datos

⁴ Gayangos se refiere a este pasaje en *Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado por don Pascual de Gayangos*, Madrid, BAE, t. 40, 1857, p. XL. En el discurso preliminar y en las notas al texto del *Amadís de Gaula* se citan varios fragmentos de las introducciones hechas por Delicado a los libros de caballerías editados por él. En el catálogo aparecen los datos que ponen de manifiesto esta actividad de Delicado en Venecia. En el momento oportuno voy a regresar a estos datos y citas que no sólo completan la biografía del autor de *La Lozana andaluza*, sino que son significativos en el marco de una reconstrucción (por lo demás semihipotética) de sus puntos de vista acerca de la creación literaria.

acerca de la vida y las actividades del autor de *La Lozana andaluza*.

Francisco Delicado fue natural de Córdoba, pero pasó su primera infancia en Peña de Martos (actual provincia de Jaén), según la explicación dada en el mamotreto XLVII del *Retrato*:

Lozana... ¿qué quiere dezir que el autor de mi retrato no se llama cordovés, pues su padre lo fue, y él nació en la diócesi?

Silvano. Porque su castísima madre y su cuna fue en Martos; como dizen, no donde naces, sino con quien paces (DA, 329).

Se desconoce la fecha de su nacimiento; especulativamente, se la ha fijado entre 1475 (Vilanova) y 1489 (Ugolini). Aparentemente procedía de una familia de conversos, lo cual se deduce de a) su apellido Delgado — Delicado, común entre los judíos españoles de aquella época; b) el hecho de haber abandonado España por la fecha de la expulsión de los judíos (1492); c) el buen conocimiento de usos y costumbres de los judíos italianos y españoles mostrado en *La Lozana*; d) la actitud general de aceptación y/o complicidad con los judíos y conversos que se evidencia en la obra;⁵ e) el hecho de no haber regresado a España después del Saco de Roma, al menos no antes de 1534. Ya estaba en Italia en la época de Julio II (1503-1513), pero es probable que hubiese llegado durante el pontificado de Alejandro VI, el papa Borgia (1492-1503). En Roma vivió cuando menos desde 1513 hasta 1528, y su partida del "alma cibdad" fue consecuencia del ambiente hostil hacia los españoles provocado por el Saco de Roma, en mayo de 1527. Se desconoce dónde hizo sus estudios eclesiásticos ni dónde recibió las órdenes sacerdotales. El hecho de que fue clérigo se descubrió por las referencias en los libros de caballerías editados en Venecia, en los cuales figura como "vicario del Valle de Cabezuela". Éste fue, pues, el oficio "que lo hizo noble", al cual se refiere en la Apología (cf. la cita en la pág. 57). Se supone que obtuvo su vica-

⁵ En su reciente edición de *La Lozana* (cf. *infra*, p. 79, nota 54) C. Allaire insiste en el antisemitismo de Delicado; aunque así fuese, no creo que una actitud excluya necesariamente a otra.

riato español en Roma y debió de disfrutar de sus rentas *in curia*. En Roma fue párroco de Santa Maria in Posterula, en un barrio bajo poblado de cortesanas y de artesanos (descubrimiento debido a F. Ugolini, cf. *op. cit.*, p. 450 y ss.) y escribió *Specchio vulgare per li Sacerdoti che amministrano li sacramenti in ciascheduna parrochia*, manual destinado a sacerdotes españoles que oficiaban en Roma. Este opúsculo contiene datos interesantes acerca de las costumbres romanas de la época y ayuda a la interpretación de algunos pasajes oscuros de *La Lozana*. Durante veinte años Delicado padeció el "mal francés", una variedad de la sífilis que le causó graves dolores, al punto de obligarlo a dejar su oficio y recluírse en el Archihospital de Santiago para los incurables en Roma, en 1524. Según su propio decir, el *Retrato* fue compuesto durante su estancia en ese hospital, "siendo atormentado de una grande y prolixa enfermedad" (DA, 423). En el *Retrato* menciona Delicado otra obra suya, *De consolacione ynfirmorum*, presuntamente escrita durante su padecimiento; hasta ahora, este texto no se ha encontrado. Su recuperación de la enfermedad se debió al "palo santo" o "leño salutífero" (el guayaco), acerca del cual escribió un tratado de medicina intitulado *El modo de adoperare el legno de India occidentale*,⁶ que durante mucho tiempo figuró entre los compendios acerca de las enfermedades venéreas, sin que se lo relacionara con el autor de *La Lozana andaluza*.⁷ Desde 1528 Delicado vive en Venecia, donde retoca y publica el *Retrato*, por la necesidad que lo "compelió" a dar el texto a "un estampador por rremediar" su "no tener ni poder" (DA, 442). Es difícil saber si tal empresa realmente remediara su situación, pero consta que el llevar su obra a un "estampador" (impresor) le ayudó a obtener el trabajo de corrector de imprenta de los libros españoles que en aquellos años se publicaron en número considerable en Venecia. Estuvieron bajo su cuidado las siguientes ediciones:

⁶ La transcripción crítica del tratado fue publicada por B. Damiani en la *Revista Hispánica Moderna*, 36 (1970-1971), 251-271.

⁷ Cf. el Prólogo de Joaquín del Val al *Retrato de La Lozana andaluza*, Taurus, Madrid, 1967, p. 18.

Tragicomedia de Calisto y Melibea, 24 de octubre 1531. El coretor que es de la peña de martos solamente corrigió las letras que mal estauan.

Cárcel de amor compuesto por Diego de San Pedro, Venecia 1531, 20 de noviembre.

Los quatro libros de Amadís de Gaula. Venecia, 7 de septiembre 1533. Fue revisto corrigiéndolo de las letras que trocadas de los impresores eran por el vicario del ualle de Cabeçuela Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos. (En esta edición, Delicado sustituyó el prólogo de la edición original por uno propio).

Los tres libros del muy esforçado caballero Primaleón et Polendos su hermano, hijos del emperador Palmerín... Estos tres libros... fueron corregidos y Emendados de las letras que trastrocadas eran por el uicario del valle de Cabeçuela, Francisco Delicado natural de la peña de Martos. (1534; esta edición contiene introducciones de Delicado a cada libro).

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Venecia, 10 de julio 1534. Con "Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española".

Questión de amor de dos enamorados. Venecia 1533. Correta de las letras que trastrocadas estavanse.

Después de 1534 se pierde la huella de Delicado. Algunos investigadores admiten la posibilidad de que hubiese regresado a España,⁸ otros suponen que murió en Italia.

Como se ve, hay pocos datos biográficos precisos, y el período de vida de Delicado que está mejor documentado es, sin duda, el de Venecia. Los investigadores discrepan respecto a las fechas, en todo caso hipotéticas: a falta de documentos históricos fidedignos, ahora como hace cien años, tenemos que basarnos principalmente en la información proporcionada por el mismo Delicado en el *Retrato* para reconstruir su biografía. Volveré a los aspectos biográficos en relación

⁸ En el ya mencionado estudio de F. Ugolini aparece una hipótesis sobre el posible destino posterior de Delicado. En resumidas cuentas, Ugolini supuso que el autor de *La Lozana andaluza* podía ser identificado con Francisco Delicado, obispo de Lugo y Jaén muerto en 1576. La sugerencia de Ugolini iba acompañada de una invitación a los hispanistas españoles a investigar la factibilidad de la hipótesis. Recientemente Darío Villanueva, en su artículo "Sobre Francisco Delicado, obispo de Lugo y Jaén", *BRAE*, 60 (1980), 135-142, demostró que se trataba de otro personaje, cuya trayectoria está confirmada por documentos históricos, y que nada tenía que ver con nuestro escritor.

con ciertas características de la obra en el capítulo dedicado a la enunciación.

A pesar de las recientes reivindicaciones de la crítica, el *Retrato de la Lozana andaluza* todavía lleva cierto aire de escándalo y no puede considerarse plenamente recuperado por la historia literaria española. La razón es sencilla: en la obra el tema del comercio sexual recibe un tratamiento tan directo y desenvuelto que incluso en nuestros tiempos desinhibidos logra impresionar a más de un lector. Sin embargo, los aspectos generalmente prohibidos por la literatura "seria" y hasta cierto punto relegados al dominio de la pornografía, en *La Lozana* no sólo carecen de un matiz sórdido, obsesivo o "perverso", sino que están mostrados con una alegría y naturalidad tales que por lo menos invitan a reflexionar sobre un mundo mostrado totalmente bajo el ángulo de lo "obsceno". Desde la perspectiva de la corriente celestinesca, por ejemplo, a la que de alguna manera pertenece *La Lozana*, el mundo mostrado por Delicado es un mundo al revés: aunque en la celestinesca el amor es el tema central y no excluye en absoluto los aspectos eróticos, es siempre un amor dignificado, elevado, intelectualizado (al menos en lo que respecta a la intriga principal). En el *Retrato*, en cambio, este aspecto de la vida humana aparece invertido: el predominio absoluto de un erotismo directo y festivo deja al amor intelectualizado un lugar únicamente en la parodia. El lenguaje del amor cortesano aparece ridiculizado desde el punto de vista del lenguaje de la plaza pública, el cual obtiene una representación realmente única y excepcional para las letras castellanas. Estas características de la obra le prefiguraron un destino especial en la historia literaria y en la crítica. Ya he trazado en parte el perfil del sujeto de la enunciación, tal como lo presentan los interpretadores especializados, los críticos. Ahora vamos a ver cómo se percibió este enunciado por los severos jueces del gusto literario. Estos destinatarios a posteriori del *Retrato* entendieron el texto desde su propia determinación y circunstancia precisas: unos lo condenaron desde su horizonte ideológico, otros lo quisieron reivindicar desde su comprensión del decoro y de lo que es la literatura. Algunos críticos incluso hoy en día se sienten obli-

gados a disculparse por escoger como objeto de estudio un libro de valor un poco ambiguo. La aventura del *Retrato* como enunciado contestado en el gran circuito histórico del habla, con el destinador ausente pero que en cierto modo pudo prever reacciones futuras, se comenta a continuación.

* * *

La historia crítica del *Retrato de la Lozana andaluza* es tan reciente como la misma noticia de su existencia: la trayectoria del libro muestra cuán inseguro ha sido su lugar en la historia literaria.

Ya hablé de la enorme laguna que separa el momento de la publicación del libro y su posterior "descubrimiento" en la Biblioteca Imperial de Viena. No se sabe a ciencia cierta de nadie quien hubiese leído *La Lozana* desde los principios del siglo xvi. En el siglo pasado se suscitó una polémica al sugerirse la posibilidad de la influencia de Aretino sobre Delicado. De aquella pequeña controversia, hasta ahora no resuelta plenamente, salió en claro el hecho de que si hubo tal influencia, fue a la inversa: que Delicado pudo haber influido en Aretino. Me referiré con mayor detalle a esta polémica más adelante. Por lo pronto estamos en el siglo xvi: es factible que Aretino hubiese sido uno de los primeros lectores del *Retrato*.⁹ Sin embargo el nombre de Delicado no aparece en ningún texto de los siglos xvi, xvii y xviii.¹⁰ Recientemente, B. Damiani supuso que Francisco López de Úbeda probablemente conociera *La Lozana*; J. M. Díez Borque dijo lo mismo acerca de Cervantes (ver *infra* en este capítulo acerca de ambos). Puesto que se trata de evidencias indirectas: coincidencias de motivos, temas, lenguaje, estructura, etc., del *Quijote* (quizá también del *Casamiento engañoso* y del *Coloquio de los perros*¹¹ y de *La pícara Justina*

⁹ Cf. Antonia Fucelli, "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", *QIA*, 49-50 (1977), 60-61; Joaquín del Val, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁰ En el siglo xviii se recupera el tratado sobre el "leño de India"; cf. *supra*, p. 60.

¹¹ Margit Frenk llamó mi atención hacia el hecho de que las circunstancias de la primera redacción del *Retrato* recuerdan vivamente la

con algunos pasajes del *Retrato*, no se puede afirmar nada con seguridad antes de que aparezca algún testimonio documentado. El mismo silencio en torno al nombre de Delicado es, como ya he dicho, significativo: el libro por alguna razón no tuvo difusión y finalmente desapareció. También es significativo que Delicado, en los anexos del *Retrato*, considerara necesario defender su obra ante el lector presente y futuro: al adecuar su enunciado al horizonte de un posible receptor (lector), parece haber presentido el ambiguo destino del libro.

A Ferdinand Wolf le tocó, como ya he dicho, ser el descubridor y uno de los primeros lectores del *Retrato*. Nos ha legado la inmediata adscripción de la obra a la corriente celestinesca.¹²

Al aclararse el anonimato de *La Lozana* gracias a Pascual de Gayangos, aparecieron varias ediciones de la obra basadas en las copias hechas por éste de la edición princeps. En 1871 aparece la de Fuensanta del Valle y Sancho Rayón, en la "Colección de libros españoles raros o curiosos". En 1888 se publica en París la edición bilingüe de Alcide Bonneau; en 1899, la de Luis Lara, en la "Colección de libros picarescos". Las primeras valoraciones de la obra van implícitas en los títulos de las colecciones en que se ha publicado; hay conciencia de que se trata de algo inusitado, además de desconocido. Pero aparecen también los primeros intentos de reivindicación de lo "raro" y olvidado, aunque se tratase de un objeto cuasi arqueológico. Por la misma época, Henry Spencer Ashbee publicó algunos fragmentos de la obra de Delicado en su *Catena Librorum Tacendorum*.¹³ Si las ediciones de Fuensanta del Valle y Sancho Rayón, de Bonneau y de Luis Lara revelan, a juzgar por los comentarios que las acompa-

estancia del alférez Campuzano en el hospital de la Resurrección, donde "oyó" el *Coloquio de los perros*; cf. también *infra*, pp. 79-80.

¹² El artículo de Wolf sobre *La Celestina*, "Ueber das spanische Drama; *La Celestina* und seine Uebersetzungen", aparece en *Blätter für literarische Unterhaltungen*, Berlín, 1845, núms. 213-217, 853-870. El carácter cerradamente erudito de los estudios de Wolf es en sí una actitud.

¹³ *Catena Librorum Tacendorum* (*Bibliography of Prohibited Books*). Londres, 1885, III, pp. 373-384 (*apud* B. Damiani, "La Lozana andaluza: Ensayo bibliográfico II", p. 121).

ñan, un cierto entusiasmo progresista y reivindicativo, aunque de espíritu muy decimonónico, hacia *La Lozana*, el hecho de que ésta empiece a figurar en las colecciones de libros prohibidos inaugura una actitud de rechazo por su carácter "inmoral".¹⁴

En la advertencia preliminar de la edición de Fuensanta y Sancho Rayón se niega la relación del *Retrato* con *La Celestina* (por lo demás, anunciada ya en la portada de la edición princeps: "contiene munchas más cosas que la Celestina") y en cambio se sugiere la influencia de los *Ragionamenti* y de *La puttana errante* de Aretino. Alcide Bonneau, en la edición mencionada, rectifica este juicio, señalando la aparición posterior (I parte, 1534) de los *Ragionamenti* con respecto al *Retrato* (1528). Por su parte, Luis de Lara sugiere la relación de la obra de Delicado con la picaresca. En la breve nota que acompaña la edición se pondera el gran valor de la obra. El editor sugiere que el lector no preste atención a las "obscenidades" y que aprecie la importancia de la descripción de las costumbres y el lenguaje.

En la edición parisina de 1900 realizada por A. A. de la V. (¡ojo al anonimato!) se niegan los antecedentes literarios de *La Lozana* "porque todas las obras del mismo jaez son como floraciones naturales del ambiente en que arraigaron. Y este ambiente en Roma era el más apto, en aquel tiempo, para que germinaran plantas semejantes y aún más nocivas y mórbidas".¹⁵

La opinión autoritaria de Menéndez Pelayo, emitida en sus *Orígenes de la novela*, le resta al *Retrato* todo valor literario y estético:

La Lozana, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundo y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo

¹⁴ Cf. el comentario acerca del *Retrato* que figura en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, de Cayetano de la Barrera: "Pasando a Italia, en Roma, año de 1524, Delicado compuso una novela dramática, en extremo obscena..." (p. 122).

¹⁵ *Apud* B. Damiani, "La Lozana andaluza: bibliografía crítica", *BRAE*, XLIX, 1969, p. 122.

que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de naturalismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico.¹⁶

Así, pues, dado el carácter licencioso de la obra, demasiado fuerte para la sensibilidad decimonónica, su publicación y crítica se iba delegando a colecciones especiales de "libros raros o curiosos" o de literatura erótica. A pesar de tal condena, siempre hubo lugar para un análisis, a veces lúcido e interesante.¹⁷ El mismo Menéndez Pelayo, entre negaciones y exclamaciones indignadas, dedicó al *Retrato* unas veinte páginas de análisis cuyos señalamientos pudieron servir de base a la crítica muy reciente (por ejemplo, Juan Goytisolo, rechazando la postura intransigente de Menéndez Pelayo, retoma sus indicaciones acerca de la "técnica cinematográfica" empleada por Delicado). Pero la opinión del crítico santanderino pesó durante mucho tiempo, sofocando cualquier intento de evaluación positiva (Luis de Lara, Fuenfaja y Sancho Rayón).¹⁸

En 1910 ve la luz la edición italiana del *Retrato* debida a Manzella Frontini (publicada en Catania), con un estudio crítico que valora altamente la obra.

En la segunda traducción francesa de la obra, publicada en París, 1912, aparece una introducción y nota bibliográfica de Guillaume Apollinaire. En su estudio, Apollinaire sugiere que Delicado fue autor de una obra tradicionalmente atribuida a Aretino: *Ragionamento del Zoppino fatto frate* (Venecia, 1539). De esta manera, la polémica en torno a la relación entre Delicado y Aretino toma otros rumbos. El personaje de Zoppino (Zopín) se menciona en el *Retrato*; por otra parte, el señalado *Ragionamento* está ambientado en

¹⁶ *Orígenes de la novela*, t. III, NBEA, vol. 14, Madrid, 1910, p. CXCIV.

¹⁷ Cf. B. Croce, *La Spagna*, pp. 216 y ss. Aquí también hay que incluir, entre otros, a Farinelli, Apollinaire y otros.

¹⁸ Como muestras, citaré algunos juicios más de Menéndez Pelayo sobre el *Retrato*: "Su valor es nulo..." (*op. cit.*, p. CXCVI); opina que la obra fue ridículamente calificada en nuestros días como "joya de la literatura española" (p. CXCIX).

Roma. Posteriormente, Bruno Damiani retomaría el problema en su monografía *Francisco Delicado* (cf. *infra*). Una de las pocas consecuencias de la *démarche* de Apollinaire fue el que el *Zoppino* se haya publicado actualmente como atribuido a Delicado.¹⁹

En 1917, Alfonso Reyes dedicó a *La Lozana* algunas páginas de análisis lúcido y lleno de poesía.²⁰

Las ediciones latinoamericanas de *La Lozana* realizadas durante la década de los cuarenta²¹ van acompañadas de un impulso de reivindicación de la obra en el marco de su supuesto mensaje moral y de crítica social. En la introducción a la edición chilena del *Retrato*, José Gómez de la Serna defiende el libro en los siguientes términos: según él, "la hipócrita y mojigata sociedad del siglo XVI" y la Inquisición, compuesta de "fanáticos, desgraciados y criminales" impidieron la difusión de la obra debido a sus "pobres mentalidades".²² Esta defensa, concebida un poco en abstracto, no está basada en los datos históricos documentados y por eso no pasa de ser superficial. Ya hemos visto que en realidad *La Lozana* ni siquiera logró llegar a los índices de los libros prohibidos. Gómez de la Serna menciona además algunos nuevos datos biográficos acerca de Delicado, no comprobados, sin embargo, en ninguna investigación especial.²³

La edición argentina de Javier Farías, realizada, según su editor, con el explícito fin de quitarle al *Retrato* "su primera y más superficial manera de ser un libro raro", destaca también el carácter licencioso de la obra.

Todas las ediciones mencionadas hasta ahora están basadas, directa o mediatamente, en las deficientes copias del texto que mandó hacer Pascual de Gayangos. En la noticia bibliográfica anexa a su edición de *La Lozana*, señala B. Damiani:

¹⁹ *Ragionamento del Zoppino fatto frate e Lodovico puttaniere...* atribuido a Francisco Delicado, Milán, 1969.

²⁰ "La Garza Montesina", fechado en "Madrid, 1917", se publicó en *Sur* (Buenos Aires), no. 42, marzo 1938; luego en *Capítulos de literatura española*: Segunda serie, El Colegio de México, 1945, pp. 89-99.

²¹ *La Lozana andaluza*, ed. de José Gómez de la Serna, Santiago de Chile, 1942; *La Lozana andaluza*, ed. de Javier Farías, Ediciones Nuevo Romance, 1942, (*Libros raros y curiosos*, t. I.)

²² *Apud* Bruno Damiani, *op. cit.*, pp. 124-125.

²³ Cf. Damiani, *op. cit.*, 125-126.

Los errores de las copias de Gayangos, hasta la falsa portada que en ellas, al parecer, se encuentra, se han perpetuado en casi todas las ediciones subsiguientes de *La Lozana andaluza*.²⁴

Desde que aparece, en 1950, la edición facsimilar de *La Lozana*,²⁵ los trabajos críticos se multiplican y, sobre todo, no se limitan a las introducciones que acompañan la edición del texto, o a breves noticias en las historias de la literatura. Puesto que no es mi propósito ofrecer una reseña más o menos exhaustiva de los materiales críticos que existen en torno a la obra, sino tan sólo señalar las tendencias más características, me limito a comentar algunos de los trabajos más destacados en el campo, que aportan un mayor número de elementos útiles para la comprensión de la obra y/o revelan una intención ideológica demasiado marcada en su interpretación.

Antonio Vilanova, en el Prólogo a su edición del *Retrato* (Barcelona, 1952), señala aspectos muy importantes de la génesis de la obra, su carácter transitorio de la celestinesca a la picaresca y las influencias literarias inmediatas que recibió (sobre todo las de la anónima *Comedia Thebayda*, 1521). En el análisis de la obra, A. Vilanova resalta la prevalecencia del realismo costumbrista y la originalidad del personaje central:

...el *Retrato de la Lozana Andaluza* es un vasto retablo de costumbres de stirpe celestinesca, en forma de novela dialogada, cuya heroína constituye el primer intento de sustitución del tipo de tercera o alcahueta creado en *La Celestina* por la cortesana pícaro y desenvuelta que habrá de protagonizar la novela picaresca posterior. Reflejo fiel del hampa hispanorromana afincada en los barrios bajos de la ciudad del Tíber, mezcla abigarrada de germanía andaluza y de picaresca castellana... este libro representa desde el punto de vista literario una trasposición del ambiente de lenocinio y tercería de la comedia celestinesca al escenario corrompido de la Roma renacentista. Pero al propio tiempo, como cuadro de costumbres extraído de la vida real, se evade del molde inalterable fraguado por el genial autor de *La Celestina* y extrae del ambiente licencioso

²⁴ Cf. D, p. 26.

²⁵ *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1950.

de la prostitución romana un nuevo tipo de heroína genuinamente hispánico pero absolutamente inédito en la literatura castellana: la pícaro cortesana y alcahueta en una pieza.²⁶

El carácter original de la protagonista, en el que destaca "su insobornable individualismo",²⁷ está descrito por Vilanova sin que él se refiera jamás a los aspectos ambivalentes (sórdidos y burlescos, alegres y obscenos, como por ejemplo la marca de sífilis que ostenta Lozana en su cara) de su objeto:

...la linda y desenvuelta cordobesa logra imponer su gracejo y donaire andaluz entre la malicia y la corrupción romana.²⁸

Sin embargo, la profundidad y perspicacia en la descripción del personaje principal, su oportuna ubicación en el contexto de la literatura española de la época, el temprano señalamiento de *La Lozana* como antecedente de *La pícaro Justina*, hacen que el valor del estudio de Vilanova permanezca vigente a pesar del carácter reiterativo de su análisis. Es asimismo notorio que al declarar el costumbrismo realista como la tendencia más acusada de la obra, Vilanova en ningún momento eche mano de su supuesto moralismo para justificar su rescate del olvido secular.

Como ya he dicho, a partir de los cincuenta, el *Retrato* empieza a merecer estudios autónomos, sin relación con ediciones del texto: el mismo Vilanova, por ejemplo, publica en 1952 un artículo sobre la obra²⁹ que contribuye a su difusión y conocimiento. Antes de este período, los estudios independientes de la obra eran realmente excepcionales.

A la época de intensificación de los estudios lozanescos corresponde el trabajo de B. Wardropper "La novela como retrato: El arte de Francisco Delicado" (*NRFH*, VII/1953/, pp. 475-488), en que se profundizan los aspectos psicológicos de la representación del personaje central. Este artículo puede

²⁶ Ed. cit., p. XXXII.

²⁷ *Ibid.*, p. XLVII.

²⁸ *Ibid.*, p. XLII.

²⁹ Antonio Vilanova, "Cervantes y *La Lozana Andaluza*", *Insula*, mayo 1952, no. 77, p. 5.

catalogarse como un intento de interpretación bajo el ángulo del realismo psicológico más que social. Contiene interesantes análisis de la actitud del autor frente al objeto de representación.

Entre los trabajos serios y esclarecedores voy a mencionar también el de Manuel Criado de Val, "Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana andaluza*", y el de Eugenio Asensio, "Juan de Valdez contra Delicado. Fondo de una polémica".³⁰ El artículo de Criado de Val representa una aproximación filológica tradicional y concienzuda a las particularidades lingüísticas del texto y proporciona una nutrida lista de vocablos de doble sentido, a veces poco visibles en una lectura ingenua, lo cual en parte se debe a la transformación histórica de la semántica de las palabras y a que haya usos no registrados por los diccionarios. El autor se abstiene de comentar y de traducir las palabras que aparecen en su glosario, evidentemente por razones de decoro: "Naturalmente, dejamos al contexto la misión de explicar el exacto sentido de cada palabra y de cada ejemplo. No permite más la naturaleza del tema".³¹

El artículo de E. Asensio muestra el sentido de la confrontación ideológica entre Valdés y Delicado en torno a su enfoque de la lengua. Los dos escriben en el momento de la consolidación del castellano del reino de Toledo en lengua nacional, sin que el proceso de la centralización lingüística pueda darse por terminado. Asensio describe cómo este proceso se desarrolla en dos direcciones convergentes: geográficamente, hacia el reino de Toledo; socialmente, hacia el habla de la corte, que se vuelve la norma de la corrección y del buen hablar.³² Frente a este proceso global, Delicado, desubicado geográficamente, política y socialmente, se encuentra también desorientado en cuanto a las tendencias ideológicas que surgen en la centralización. Asensio localiza esta pér-

³⁰ Publicados ambos en el *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. I. Madrid, 1960.

³¹ *Ibid.*, p. 434.

³² E. Asensio sigue el camino abierto por R. Menéndez Pidal. Cf. "El lenguaje del siglo xvi", publicado por primera vez en 1933 y recogido en *La lengua de Cristóbal Colón*, 1ª ed., 1942. Las referencias posteriores a ese libro son de la 4ª ed., Madrid, 1958.

dida del tino en los prólogos a los libros de caballerías escritos por Delicado. El clérigo andaluz pretende igualar el habla de la "polida Andalucía" al castellano más puro, y el lenguaje del *Amadís*, a la norma. Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, se opone de una manera bastante violenta a tan ingenua creencia. (Más adelante retorno a este tema más explícitamente). A la distancia de cuatro siglos, recibe Delicado una amonestación de su crítico póstumo, E. Asensio: Delicado, "un tipo de andaluz locuaz", "toma 'senda por carrera' al mariposear con los conceptos más contradictorios y exclusivos". Es "incongruente" en la visión lingüística de los prólogos y además, es autor de *La Lozana andaluza*, libro en que conviven "devoción y procacidad".³³ El artículo es muy fino al mostrar el contexto histórico de consolidación de una lengua nacional; pero la presentación de este proceso revela una tendencia (implícita, pero perceptible) hacia lo que yo llamaría "imperialismo lingüístico". En suma, gracias a las particularidades discursivas del artículo, se va poniendo de relieve la oposición histórica entre un Delicado marginado en su época y relegado a un lugar secundario en la historia literaria, y un Valdés consagrado y aceptado como una verdadera autoridad lingüística en la vida real y en la historia literaria.³⁴

En relación con la postura de E. Asensio, conviene recordar la de Menéndez Pelayo. Cuando se plantea el tema del autor y de su habilidad lingüística, considera que "no hay libro del siglo xvi cuya prosa sea más impura ni más llena de solecismos y barbarismos".³⁵

La ponderación de la unidad y la pureza de la lengua en la crítica va paralela a la actitud purista en cuanto al tema de la obra; en algunos comentarios de los estudiosos de corte decimonónico se detecta el enfoque ideológicamente activo, lejos de la pretendida objetividad científica. Ya antes he citado las opiniones de don Marcelino. He aquí la posición de A. A. de la V. (edición parisina de 1900):

³³ *Ibid.*, p. 111.

³⁴ A. Alonso recupera, como M. Criado de Val, la importancia del trabajo filológico del andaluz (cf. *infra*, p. 82, nota 3).

³⁵ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. CXCVII.

El anatema de libro de prostitución que pesa sobre él, lo escabroso y sucio de muchos de sus pasajes, ha hecho que nuestra pluma los pase en silencio, temerosos de lo que era en nosotros deber de comentarista pueda ser considerado como regodeo de un gusto malsano. Hemos temido se haga de nosotros el epigramático comentario que se hacía de los exégetas de las ediciones 'ad usum delphini'.³⁶

En ese tipo de consideraciones llama la atención la toma de conciencia personal que se manifiesta en el uso discursivo de la primera persona, lo cual puede interpretarse como la conciencia de sí mismo en tanto que una voz ideológica en el gran diálogo abierto en torno a *La Lozana*. Estas tendencias se suavizan considerablemente en la crítica actual, lo cual se refleja, en parte, en el manejo del discurso impersonal;³⁷ por otra parte, éste hace parecer lo enunciado como una verdad no relacionada con la ideología alguna, sino universal. Las valoraciones ideológicas se filtran sin embargo en la selección de vocablos para caracterizar el lenguaje del *Retrato*. Así, Javier Farías menciona el "vocabulario de acarreo" usado por Delicado; M. Criado de Val trabaja con el "habla del burdel" que recopiló éste en su obra con una "atención de filólogo increíble en su época";³⁸ se interesa por *El Retrato* en relación con la corriente celestinesca y la entonces pendiente edición de *La Celestina*.

En 1962 aparece el artículo de Segundo Serrano Poncela "Aldonza la andaluza lozana en Roma",³⁹ que, en un análisis esclarecedor y bien argumentado, muestra casi por primera vez en la crítica lozanesca el aspecto más importante inherente a la obra: su carácter alegre y festivo, "no serio". El autor destaca que se trata de "un libro escrito con alegría" y, en un discurso irónicamente polemizante, coloca de entrada el *Retrato* en el diálogo literario que ya dura siglos:

³⁶ Apud B. Damiani, "La Lozana andaluza: bibliografía crítica", pp. 122-123.

³⁷ En esta relación, es de destacar que la Introducción de C. Allaigre (cf. *infra*, p. 79, nota 54), emplea un "yo" personal y responsable en su estudio del *Retrato*, consciente de su actitud comprometida y a la vez más objetiva en sus resultados; signo, para mí, de una nueva libertad crítica.

³⁸ Criado de Val, *op. cit.*, p. 432.

³⁹ *Cua*, 1962 (3), pp. 117-132.

La literatura española cuenta con pocos libros alegres y cuando se menciona alguno los virtuosos y graves varones que integran el estamento crítico fruncen el ceño.⁴⁰

A pesar de que el autor no desarrolla demasiado esta polémica, considero importante la toma de conciencia.

El verdadero auge revalorativo del *Retrato de la Lozana andaluza* se inicia desde la aparición de la edición de B. M. Damiani realizada para Clásicos Castalia, que resultó ser un libro accesible, manejable, y que proporciona notas explicativas al texto —si bien insuficientes, siempre muy bienvenidas frente al casi total mutismo en ese aspecto de las ediciones anteriores—, un glosario y una bibliografía mínima. De hecho, con la aparición de los estudios de Damiani llega la oleada crítica que encuentra la clave principal de la obra de Delicado, no sólo en la representación realista de Roma en la víspera del Saco, sino también en el mensaje moral, el cual justifica en el mismo Delicado su afán "documentalista" de indagar los usos y costumbres del bajo mundo, y en los investigadores, su interés por una materia tan escabrosa. Bajo este ángulo didáctico-moralizante nace la reivindicación de la obra, a la que la crítica decimonónica abanderada por Menéndez Pelayo restaba todo valor estético. Por otra parte, creo que Croce, Farinelli, Graf, Menéndez Pelayo y otros, a pesar de sus juicios a menudo demasiado puritanos, excesivamente marcados por los valores y preferencias de la institución literaria de su época, tuvieron el acierto de no haberse dejado engañar por el ropaje moralizante que quiso darle Delicado en algún momento de su elaboración. Sin embargo, con justificación o sin ella, el esfuerzo crítico y de investigación ha rendido buenos frutos,⁴¹ tanto en la profundización en mu-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁴¹ La aportación de Damiani, aparte de dos ediciones del *Retrato*: la primera, que de hecho puso en circulación la obra, debido a los méritos de la edición y a su accesibilidad y difusión, —y la segunda, realizada en colaboración con G. Allegra (cf. la nota 44 de la Introducción)—, consiste en dos bibliografías críticas (1969 y 1979), en artículos acerca de otras obras de Delicado (como "Some observations on Delicado's *El modo de adoperare el legno de India occidentale*", 1969), acerca de la correlación existente entre la obra de Delicado y la de Aretino ("Delicado and Aretino: aspects of literary profile", 1970),

chos aspectos de la obra como en el impulso que dio a otros investigadores. Volveré a las tendencias generales de la crítica después de reseñar algunas de las aportaciones más recientes.

José A. Hernández Ortiz, en su libro *La génesis artística de "La Lozana andaluza"*,⁴² basado en su tesis doctoral, reconstruye de una manera sistemática el contexto sociocultural y literario en que surgió la obra y hace un análisis magistral del personaje principal y del argumento. Señala la relación entre *La Lozana* y algunas obras españolas y europeas de los siglos xv y xvi. Entre sus aportaciones más importantes está el haber señalado el influjo del *Asno de oro* de Apuleyo, en la traducción de Diego López de Cortegana, sobre Delicado, y las correspondencias entre el *Elogio de la locura* de Erasmo y el *Retrato*. El libro representa una de las interpretaciones más valiosas de la obra de Delicado realizadas hasta el pre-

contribuciones a varios aspectos históricos del *Retrato* ("Un aspecto histórico de *La Lozana andaluza*", 1972), varios artículos sobre la interpretación del sentido y de la "técnica" empleada por el escritor (1968 y 1980), una monografía sobre la vida y obra de Delicado (New York, 1975). En cuanto a las ediciones llevadas a cabo por Damiani y Damiani-Allegra, ambas representan un enorme avance en comparación con cualquiera edición moderna anterior: están basadas en la edición princeps, la mayoría de las lecturas erróneas anteriores están corregidas, la edición crítica conserva la ortografía del original (con algunas modernizaciones), en las dos existe un considerable aparato de notas razonablemente montado, estudios introductorios, etc. Incluso actualmente la lectura de *La Lozana andaluza* representa toda una empresa para un lector no especializado, debido a las dificultades lingüísticas (la lengua en que escribe Delicado es la variante andaluza del español usada en el límite entre los siglos xv y xvi y por tanto levemente arcaizante, con muchos italianismos, además de que algunos pasajes aparecen en catalán, italiano o latín), a la gran abundancia de pasajes de interpretación oscura por falta de contexto histórico, etc. En gran medida, los editores resuelven estos problemas. Con todo esto, en la obra todavía hay muchos fragmentos no interpretados, lo cual debe atribuirse a las características de la obra, a su orientación hacia la realidad cotidiana de la época, y al mismo estado de los estudios textuales de la obra en el momento en que Damiani empieza a trabajar en ella. La edición de Damiani-Allegra contiene notas históricas que comprueban ese afán verídico y cuasi documental del *Retrato*: los editores encontraron numerosas referencias históricas en archivos, los datos de censos y otros documentos del primer cuarto del xvi que confirman el verismo fundamental buscado por Delicado.

⁴² Ed. Ricardo Aguilera, Madrid, [1974]; en adelante, *La génesis*.

sente. Sus puntos de vista se discutirán a lo largo de mi trabajo.

G. Allegra en sus estudios aclaró algunos enigmas históricos que la obra encierra: por ejemplo, se puede dar por resuelta la cuestión de uno de los destinatarios del *Retrato*.⁴³ Su otra contribución importante consiste en la reinterpretación del grabado del frontis de la edición princeps y en la propuesta de considerar *La Lozana* como obra emparentada con la tradición europea del libro popular.⁴⁴

M. Pagliarunga de Tuma⁴⁵ dedica su estudio a la relación entre la obra de Delicado y su contexto ideológico. Su trabajo es uno de los más interesantes en la bibliografía crítica de *La Lozana*. El enfoque sociológico, la aguda interpretación de algunos tópicos de la obra, etc., se opacan algo por el poco rigor de algunos postulados teóricos y por un conocimiento no muy seguro de la obra y de la biografía del autor. Destaca el paralelo de Delicado con Rabelais, que redondea su trabajo.

Proliferan también los trabajos dedicados a los aspectos técnicos de la narración en *La Lozana*, por ejemplo, a la relación entre el autor-narrador y autor-personaje.⁴⁶ Algunos de los temas de la obra se retoman en ciertos estudios desde el punto de vista histórico-sociológico: por ejemplo, el probable origen judío de Delicado y la representación de los conversos en el *Retrato*.⁴⁷ El deseo de profundizar en los aspectos

⁴³ Cf. "Breve nota del 'Ilustre Señor' de la *Lozana andaluza*", *BRAE*, 53 (1973), 391-397 y "Sobre una hipótesis en la biografía de F. Delicado", *BRAE*, 56 (1976), 523-535.

⁴⁴ "Introduzione alla *Lozana andaluza* di Francisco Delicado", p. 409, (cf. p. 163 del presente estudio).

⁴⁵ "Erotismo y parodia sexual en *La Lozana andaluza*", en: *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo xiii a xvii)*, ed. Dinko Cvitanovic, Universidad Nacional, Bahía Blanca, 1973, 118-153.

⁴⁶ Por ejemplo, J. M. Díez Borque, "Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana andaluza*", *Prohemio*, 3 (1972), 455-466; y Siegfried Jüttner, "Der dramatisierte Erzähler und sein Leser: Hermeneutische Analyse der *Lozana andaluza* von Francisco Delicado", en *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter, Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, ed. Horst Baader y Erich Loos, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1973, pp. 175-206.

⁴⁷ Ruth Pike, "The conversos in *La Lozana andaluza*", *MLN*, 84 (1969), 304-308; y F. Márquez Villanueva, "El mundo converso de *La Lozana andaluza*", *AH*, 56 (1973), núm. 171/3.

del contexto literario que impulsó la obra de Delicado sostiene otra línea en la crítica.⁴⁸

A. F. Ugolini le debemos varias contribuciones valiosas, tanto a la biografía de Delicado como a diversos problemas de su obra y de su actividad editorial. Su contribución puede resumirse en los siguientes puntos: 1) nuevos datos sobre la vida de Delicado basados en el *Specchio vulgare*; 2) el hallazgo de la fuente de la misteriosa *Carta de excomunión* que forma parte de los anexos de obra; 3) la corrección de la fecha de publicación de *La Lozana* en relación con sus ediciones de los libros españoles hechos en Venecia; 4) una serie de sugerencias para la interpretación del texto de *La Lozana*. Ya mencioné su hipótesis acerca del destino de Delicado después de 1534 y su solución.⁴⁹

Desde la aparición de los estudios de Damiani, la crítica sobre la obra de Delicado, en una u otra forma, en mayor o menor medida, surge bajo el signo del mensaje moral de *La Lozana andaluza*. La tendencia se inaugura en uno de los primeros trabajos del investigador italiano: "*La Lozana andaluza: tradición literaria y sentido moral*".⁵⁰ La crítica anterior por supuesto no pudo pasar por alto la existencia del aspecto moralizante que se manifiesta en varios niveles del texto: en los pasajes intercalados, en ciertos parlamentos del personaje de Auctor, en el Epílogo de la obra, en la *Digresión*, etc. —todos los procedimientos y pasajes que pueden relacionarse, por cierto, con las marcas del proceso de la enunciación—. Pero por lo general no se daba demasiada importancia a esos elementos en la interpretación de *La Lozana*. En cambio, Damiani insiste, una y otra vez, en la supuesta incomprensión de la obra por parte de la crítica en cuanto al valor didáctico y de crítica social:

...no fueron los inquisidores los únicos en no darse cuenta de la presencia de un fondo moral en *La Lozana*; la misma

⁴⁸ J. M. Domínguez, "La teoría literaria en la época de Francisco Delicado, c. 1474 -c. 1536". *Explicación de Textos Literarios* (Sacramento, Cal.), 1977, núm. 1, 93-96.

⁴⁹ Cf. p. 61, nota 8.

⁵⁰ *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (1968), México 1970, 241-249.

falta de entendimiento, los mismos ataques a la obra continúan hasta fines del siglo XIX.⁵¹

Damiani analiza la obra

para demostrar que no es un mero documento social, una obra escandalosa, irregular y caótica, que produce confusión, como nos dejarían pensar algunos críticos, sino más bien un retrato literario cuidadosamente delineado en el cual los elementos orgánicos crean, entre sí, una unidad contextual y una coherencia formal que elucida la intención artística y moral del autor (DA, 6-7).

Al comentar varias veces (en la introducción a la edición crítica, en "Bibliografía crítica II", en *Francisco Delicado*, etc.) el mamotreto XIV, en el que se representa el acto sexual entre Rampín y Lozana, Damiani invariablemente insiste en la "lección moral" que debe dejar dicha escena:

tanto la escena entre Rampín y la Lozana como las demás descripciones de la vida alegre y libertina romana están dibujadas con finalidad didáctica;⁵²

según él, la intención de Delicado fue la de

reproducir lo que veía ocurrir en su tiempo, "con menos culpa que Juvenal" (DA, 31).

Hemos de creer que al describir la escena mencionada, Delicado invita al lector a "reír de la locura humana". En general, Damiani deduce que en el *Retrato* todos los elementos estructurales y temáticos "sirven de vehículo para la exposición de la lección moral" (DA, 63).

Otros investigadores, aunque insistan menos en ese aspecto, en muchas ocasiones asumen la interpretación de Damiani como implícita. Eso pasa, por ejemplo, con L. Ferrara de

⁵¹ "*La Lozana andaluza: bibliografía crítica*", p. 125. Damiani menciona a los inquisidores —sin culpa, en realidad, en el olvido de *La Lozana*, como ya sabemos—, en relación con una cita de Gómez de la Serna, quien en su edición de la obra atribuye el olvido a aquellos "fanáticos, desgraciados y criminales" (*ibid.*).

⁵² Damiani, "*La Lozana andaluza: Bibliografía crítica II*", p. 125.

Orduna,⁵³ quien, basándose en la supuesta unidad moralizante de la obra, llega a sostener que todo el *Retrato* hubiese sido escrito en 1527, después del Saco de Roma, en contra de lo que Delicado afirma en el *incipit* de la primera parte y al final del último mamotreto. Así, se anula la hipótesis (que se plantea, p. e., en Menéndez Pelayo, Ortiz y muchísimos otros autores) de que la obra hubiese sido retocada en 1528, una vez escrita en 1524: las "profecías" del Saco, intercaladas en el texto de 1524, aparecen así como un consciente artificio para reforzar el sentido moral de la obra.

El artículo de L. Ferrara de Orduna lleva demasiado lejos las consecuencias de una propuesta unitaria.

En cierta relación de dependencia con respecto a la interpretación unitaria se encuentra el enfoque de J. A. Hernández Ortiz, quien, a pesar de sostener claramente la hipótesis del retoque posterior, no saca deducción correspondiente del hecho, encontrando asimismo un mensaje único y serio, desde la perspectiva de la segunda elaboración de la obra.

Aparentemente, G. Allegra asume también la interpretación moralista.

Por supuesto, hay un mensaje moral en la obra; es más, se encuentra un poco en la superficie textual y es fácil de detectar. Pero es igualmente cierto que tal mensaje se halla en una grave contradicción con otros elementos: en el texto de Delicado hay unidad de sentido pero ésta, como más adelante veremos, no está encerrado en una intención didáctica, y demasiados aspectos no pueden interpretarse como moralizantes. A mi modo de ver, los que insisten en el valor de la "enseñanza moral" que supuestamente deriva del "sentido global" de la obra, actualizan un retroceso hacia valores literarios y ético-morales decimonónicos; esto, además, en cierta medida bloquea la búsqueda de *otro sentido* y *otros valores* en una obra muy rica. Habría que reflexionar acerca de la influencia de la ideología del crítico, que, al proyectarse hacia el objeto estudiado, llega a limitar la comprensión tanto de su sentido como de los mecanismos que lo produjeron.

Considero que, *La Lozana andaluza* es una obra absoluta-

⁵³ "Algunas observaciones sobre *La Lozana andaluza*", *Archivum* (Oviedo), XXIII (1973), 105-115.

mente ambigua e imposible de interpretar desde un punto de vista único. Por una parte, es un texto indudablemente "obscuro" y "escabroso"; pongo las comillas como constancia de la limitación ideológica implícita en tal característica (trataré de corregir este punto de mira más adelante, al analizar la relación del *Retrato* con la cultura popular). Por otra parte, es imposible dejar de ver la intención moralizante que a Delicado le urge darle a su texto. Por lo tanto, el comprender *La Lozana* en toda su complejidad implicaría, en una gran medida, interpretar el origen y las consecuencias para el sentido de la obra, de esa duplicidad de propósito y la ambigüedad resultante.⁵⁴

A pesar de la mencionada limitación de la crítica actual sobre el *Retrato*, es indudable que los numerosos análisis y enfoques que ella propone han apuntado hacia muchos problemas de la obra que antes apenas se entreveían. El texto de Delicado empieza a mostrar no sólo su complejidad interna, sino también una relación compleja y en veces contradictoria con el entorno social y literario de su época y con los miembros de la serie literaria que lo anteceden, pasan por encima de él, y lo rechazan; y casi todos siguen después un rumbo diferente. No obstante, a pesar de esa actitud, *La Lozana* quizá no pasó totalmente desapercibida: es probable que hubiese habido una interferencia con Cervantes y López de Úbeda.⁵⁵

⁵⁴ Tres años después de terminado el estudio que sirvió de base para este libro y que fue presentado como tesis doctoral en abril de 1985 (en El Colegio de México), de hecho en el momento de entregarlo a la imprenta, por fin llegó a mis manos la edición de *La Lozana* realizada por Claude Allaigre (Madrid, Cátedra, 1985; en adelante, *Allaigre 85*) a la que he hecho ya algunas referencias. Lamentablemente, no tuve conocimiento de su trabajo anterior, *Sémantique et littérature: le "Retrato de la Lozana Andaluza" de Francisco Delicado*, Grenoble, 1980. He revisado la nueva edición con la mayor atención posible, aunque con mucha prisa y tengo que admitir que mi enfoque coincide en muchos aspectos con el de C. Allaigre, cuyo trabajo marca, a mi modo de ver, una nueva etapa en los estudios lozanesos. Traté de señalar una serie de convergencias y discrepancias con respecto al trabajo de C. Allaigre, sobre todo desde el punto de vista de enfoque global, pero reservo para el futuro el comentario más detallado.

⁵⁵ La manera en que Cervantes maneja el episodio del vizcaíno en el *Quijote* de 1605 (cap. IX), o cómo hace a don Quijote enterarse de la publicación de sus propias aventuras en el de 1615 recuerdan la habilidad con que Delicado se ubica a sí mismo (Auctor) entre sus perso-

En todo caso, el rechazo y el silencio son también parte del diálogo. También es dialógica la relación que establece el *Retrato* con sus críticos posteriores. Quiero rematar esta breve reseña destacando un insignificante pero curioso detalle: si en el siglo XIX la institución crítica niega el valor de la obra de Delicado (actitud que perdura, según hemos visto, hasta los mediados del nuestro), ahora muchos hablan de la indiscutible *genialidad* de aquel andaluz "locuaz", "desatinado" y "libertino". Por mi parte, creo que Delicado, sin ser un Cervantes, fue una figura extraordinaria, pero que no puede ser aceptado dentro de la institución crítico-literaria a base de un rescate púdicamente moralista. Las cualidades censuradas alguna vez por la institución no han de ser encubiertas, ni pasadas por alto, ni justificadas por realismo o moralismo, sino que debe comprenderse el sentido y la razón de ser del desafío.

najes, o a Lozana dirigiéndose a las cortesanas posibles lectoras de su retrato (cf. el siguiente capítulo). El alférez Campuzano vive una regeneración en la cama del hospital de la Resurrección, al escuchar —¿en la realidad?, ¿en un delirio?— las confesiones de Berganza y las réplicas de Cipión. Francisco Delicado recuerda y describe a sus personajes enfermo del "mal francés", en una cama del hospital de Santiago de los Incurables. Quizás López de Ubeda, inventara a su alegre y enigmática pícaro después de haber leído un librito anónimo sobre una lozana andaluza (cf. Damiani, *Francisco López de Ubeda*, pp. 135-149). En el caso de haberlo leído, ambos, Cervantes y López de Ubeda, no consideraron que fuese digno de mención. Fue imposible que se enteraran de quién había sido el autor.

II. El libro por fuera y por dentro (composición y estructura del texto).

"No siempre una impronta tiene la misma forma que el cuerpo que la ha impreso, y no siempre resulta de la presión de un cuerpo. A veces reproduce la impresión que un cuerpo ha dejado en nuestra mente, es impronta de una idea. La idea es signo de las cosas, y la imagen es signo de la idea, signo de un signo. Pero a partir de la imagen puedo reconstruir, si no el cuerpo al menos la idea que otros tenían de él"

Umberto Eco

1. Delicado, ¿"editor" de *La Lozana*?

La composición de un libro, esto es, su organización interna y la correlación que guardan entre sí sus componentes, revela de la manera más visible, exteriorizada, la intervención del sujeto de la enunciación (del autor como voluntad creadora) en la elaboración de la obra. En el caso concreto de Delicado, hay fundamentos para suponer que él participó también en el proceso mismo de hechura del libro como objeto, en lo que hoy llamaríamos edición. Esta hipótesis se basa en las noticias de la actividad posterior de Delicado como corrector de imprenta de los libros españoles con varios librerías venecianas de su época.¹ Como ya he dicho, el *Amadís* y el *Primaleón* salieron de sus manos no sólo "corregidos de las letras que malestauan", sino también acompañados de nuevos prólogos. En cuanto al *Primaleón*, Delicado cambió

¹ Ver Pascual de Gayangos, *Catálogo de los libros de caballerías*, BAE, Madrid, 1857, p. LXVII. Cf. también *infra*, p. 84, nota 8.

considerablemente el texto de la edición original (Toledo, 1528), justificándose de esta manera:

No es de maravillar si los leyentes ya no lo querían ver ni oír en ninguna manera a este livro, porque os juro cierto que en todo él no hallé renglón ni razón que concertada estuviese, ni palabra que derechamente fuese verdadera en romance castellano. Digos que eran las letras tan trastrocadas, que había el libro lo de dentro fuera, que pareció frizado.

Y la causa fue la siguiente:

Mas el defecto está en los impresores y en los mercaderes, que han desdorado la obra de la señora Agustobrica [así nombra Delicado a la autora del *Primaleón*] con el ansia de ganar.²

Además, a las ediciones venecianas de *La Celestina* y del *Primaleón Delicado* les agregó un compendio de la pronunciación castellana: "Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española",³ que fue plagiada por los seguidores que no le dieron crédito. La actividad editorial de Delicado actualmente se evalúa como excelente para su tiempo, y sus dotes de filólogo espontáneo, como excepcionales.⁴

Por todo ello cabe suponer que el primer trabajo editorial de Francisco Delicado fuese su propia obra.⁵ El título original del libro, junto al grabado del frontis, puede interpretarse como una especie de anuncio publicitario que incluye un "gancho editorial" en el paralelo con la exitosa *Celestina*:

Retrato de la Loçana Andaluza en lengua española muy clarísima, compuesto en Roma, el cual retrato demuestra lo que en Roma passaua, y contiene munchas más cosas que la *Celestina*.

² *Apud* Gayangos, *op. cit.*, pp. XXXIX-LI.

³ Cf. Amado Alonso, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Gredos, 2a. ed., Madrid, 1967, t. I, pp. 112-113.

⁴ Cf. también Annamaria Gallina, "L'attività editoriale di due spagnuoli a Venezia nella prima metà de '500" (Francisco Delicado y Domingo de Gaztelu)", *Studi Ispanici* (Pisa), 1962, (69-91), y Ugolini 1975, pp. 458-459 (nota 30).

⁵ Ugolini 1975, pp. 458-464.

Publicada sin duda entre 1528 y 1530, en el período inmediatamente posterior al Saco de Roma, el gran escándalo político de la época, la obra, anunciada así, debía de tener un atractivo especial para el lector que se interrogara acerca de las causas y consecuencias de aquel desastre. También hay que apreciar cómo se aprovecha el prestigio político y literario del español,⁶ prestigio reflejado en la considerable difusión de libros españoles en Italia.

Quiero hacer resaltar este carácter "comercial" de la presentación del libro, en el que pudo haber participado Delicado directamente o a nivel de sugerencia, porque tiene importancia también para valorar el proceso mismo de la elaboración del texto, su enunciación.

2. Composición.

La obra contiene las siguientes partes: I. Dedicatoria, dirigida convencionalmente a un personaje ilustre no nombrado ("Ilustre señor" o "vuestra señoría");⁷ II. *Argumento en el cual se contienen todas las particularidades que a de aver en la presente obra*; III. *Mamotreto* o capítulos ("va por mamotreto, porque en semejante obra mejor conviene"; DA, 77) organizados en tres partes: veintitrés en la primera, diecisiete en la segunda y veintiséis en la tercera; IV. Apología, con prolijas explicaciones de la razón de ser de la obra y de las motivaciones que impulsaron al autor a escribirla; V. Explicación, una especie de *explicit* que da cuenta de las carac-

⁶ Cf. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 66 (cf. *supra*, p. 70, nota 32).

⁷ G. Allegra considera que el destinatario del *Retrato* (que aparece en la Dedicatoria y en el Epílogo) fue Filiberto de Châlons, príncipe de Orange, quien encabezó las tropas imperiales en el Saco de Roma a la muerte del Condestable de Borbón en el asedio de la urbe (Cf. "Breve nota al 'Ilustre Señor'..."). Los argumentos que esgrime Allegra, sin embargo, se avienen tan sólo a las características del destinatario del Epílogo (este último, evidentemente, es un militar). La Dedicatoria no proporciona de hecho dato alguno para suponer que su destinatario fuese un militar. Sólo si se admite que la Dedicatoria y el Epílogo se elaboraran en la misma fecha (lo cual no parece tan seguro) se podrá afirmar que se trata de una misma persona. Acepto la conclusión de Allegra para el Epílogo, y guardo mis reservas en cuanto al destinatario de la Dedicatoria.

terísticas de la edición, y que en parte corresponde a un índice ("No metí tabla, aunque estava hecha, porque esto basta por tabla", DA, 426); VI. Epílogo, que de hecho da otra conclusión y otro sentido al contenido de los mamotretos, puesto que supone la presencia de Lozana en el Saco de Roma, mientras que en el mamotreto 66 se decía que la heroína estaba por partir de Roma a la isla de Lípári, abandonando su oficio de alcahueta, perfumera y cortesana *ad hoc*; el destinatario del Epílogo es un "señor Capitán del felicísimo ejército imperial" (cf. la nota 7); VI. *Carta de excomunión contra una cruel doncella de sanidad*; VII. *Epístola de la Lozana a todas las que determinavan venir a ver Canpo de Flor en Roma*; VIII. *Digressión que cuenta el autor en Venecia*.

Puesto que los anexos se analizan en el capítulo III de este trabajo como manifestaciones del proceso de la enunciación de la obra, no les dedico más espacio aquí y prosigo con la descripción de la organización del texto.

Como ya he dicho, el *Retrato* apareció sin nombre de autor ni lugar o año de impresión; tampoco se menciona el editor.⁸ La fecha de publicación siempre se ha deducido de los datos de la *Digressión*, en que se declara:

Salimos de Roma a diez días de febrero por no sperar las crueldades vindicativas de naturales (DA, 442).

Este diez de febrero sin duda es el de 1528, puesto que la fecha anterior señalada en la Epístola es el de seis de mayo de 1527; asimismo en el Epílogo se menciona el doce de enero de 1528. Ugolini razonablemente observa que un libro como el *Retrato*, de volumen bastante extenso, difícilmente pudiera haberse "estampado" en 1528, dadas las técnicas de aquella época; en febrero de aquel año Delicado todavía estaba en Roma, y no es forzoso que se dirigiera inmediatamente a Venecia.⁹ 1528 es el año de su arribo a la ciudad

⁸ Ugolini señala la posibilidad de identificar al editor con el grupo que posteriormente colaboraría con Delicado: Juan Bautista Pederzano, Juan Antonio Nicolini de Sabio y Stefano Nicolini de Sabio.

⁹ Basándose en la diferencia entre el calendario "veneto" y el estilo

adriática, donde él no conocía a nadie, según sus propias palabras:

...de los que con el felicísimo ejército salimos, ombres pacíficos, no se halla salvo yo, en Venecia esperando la Paz... que no hallé otro español en esta ínclita cibdad. Y esta neçessidad me compelió a dar este retrato a un estampador por rremediar mi no tener ni poder... (DA, 442).

3. Simbología del grabado del frontis.

En el frontispicio de la edición princeps se encuentra un interesante grabado que representa una góndola, que no sin gracia lleva la inscripción "cavallo venetiano", y transporta a los siguientes personajes: Lozana, identificable por la correspondiente leyenda, por su característico semblante sin nariz y con una estrella en la frente, y por su oficio de "adobar" cortesanas, pues está presentada arreglando a una de éstas; otras siete están esperando su turno. Entre las cortesanas, dos llevan nombres de personajes del *Retrato*: Divitia y Celi-donia. Rampín, amigo y criado de Lozana, va remando. En medio de la góndola se halla una doble figura a la manera cómo se dibujan en las cartas de la baraja: medio torso cabeza arriba, medio torso cabeza abajo. La figura de arriba aparentemente lleva vestimenta de dux veneciano y sostiene en las manos una bandera con el león de San Marcos y la letra M (posiblemente, de "Marcos").¹⁰ La parte de abajo de la figura es una muerte coronada. En la proa y en la popa de la góndola están colocados los animales heráldicos: la loba romana lleva un banderín con la consigna: "A Venetia". El león veneciano, sostiene uno que reza: "De Roma". Bajo el remo de Rampín, unas letras poco legibles parecen conformar la palabra IUBILANT.

común utilizado en el resto de Europa, Ugolini fija la publicación del *Retrato* hacia el 10 de febrero de 1530, alargando así el proceso de la edición del libro (cf. Ugolini 1975, 458-459).

¹⁰ C. Allaigre (*Allaigre* 85, p. 142), ve en el león una esfinge, a la que da una interpretación demasiado compleja, a mi modo de ver, lo que se cancela si se relaciona la figura del dux con la m y el león.

Se ha relacionado el grabado del frontis de *La Lozana* con la tradición de las *stultiferae naviculae*, que se remonta al famoso poema del siglo xv *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant;¹⁰ su iconografía es conocida tanto por los libros de los siglos xv, xvi y xvii como por las obras pictóricas y grabados (del Bosco, Durero, Holbein el Viejo, por ejemplo). Desde el Prólogo de Vilanova se relaciona también el grabado de *La Lozana* con aquel que aparecería en la primera edición de *La pícara Justina* de López de Úbeda, en 1605, que representa la *Nave de la vida pícara*.¹¹ En este último grabado aparecen, junto con la pícara Justina, Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y Celestina, las figuras alegóricas de la Ociosidad, el Tiempo y la Muerte. La Nave va abanderada con el lema "El gusto me lleva".¹²

¹⁰ Cf. F. Ugolini, *op. cit.*, pp. 473-476.

¹¹ Vilanova, *op. cit.*, p. LX, nota 37, sostiene: "Es casi seguro... que el autor de *La pícara Justina* conocía el *Retrato de la Lozana*, único precedente de su taimada heroína, y cuya portada ostenta el primer modelo de *La nave de la vida pícara* que aparece en la primera edición de la obra de López de Úbeda". Cf. también la p. 71 del presente estudio.

¹² F. Ugolini interpreta la góndola lozanesca como una variante de la "nave de los locos" y establece las posibles fuentes del grabado de *La Lozana* (*Navicula sive speculum fatuorum* de Keisersberg o *Stultiferae naviculae seu scaphae fatuarum mulierum* de Badius Jodocus). G. Allegra niega el parentesco entre la góndola de Lozana y la *Nave de la vida pícara*, e insiste en la profunda originalidad de la primera, así como en la falta de continuidad que se da entre los símbolos que ostenta el frontis del libro de Delicado y las figuras alegóricas de la *Nave de la vida pícara*. La intuición de Ugolini parece ser la más aguda. A pesar de que el grabado en cuestión aparezca como un obvio descendiente de *naves de los locos*, hecho que proporciona una buena clave para la interpretación del *Retrato*, puesto que permite inscribirlo en la tradición de la locura emblemática —que incluye figuras representadas en las *naves*: bufones, religiosos, árboles de locura, elementos simbólicos que las acompañan, como jarros, cerezas, ciertos alimentos y colores que emblematizan la locura, como el verde; esta simbología entronca con la que aparece en el *Elogio de la locura* de Erasmo (cf. Fco. Márquez Villanueva, "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*, *Cervantes and the Renaissance*, Juan de la Cuesta, Easton, Penn., 1980, 87-112)—, a pesar de todo ello, pues, la simbología de la góndola de Lozana es de carácter literario y nos introduce en la perspectiva que sostiene el autor respecto a su creación: "L'autore porta con sé a Venezia da Roma la storia della Lozana con la sua coorte di settatrici e di Rampino. Il libro viene di san Marco, cioè della repubblica di Venezia (la cursiva es mía; *op. cit.*, 475).

El grabado del frontis de *La Lozana* debe interpretarse, pues, en relación con la tradición iconográfica de las alegóricas *naves de los locos* y como un posible antecedente de una ramificación de la picaresca. Sin embargo, destaca en él un cierto binarismo oposicional (en la doble figura: poder/muerte; poder que salva, muerte que reina) y las inversiones lúdicas de la simbología heráldica, por lo demás no carentes de lógica: la loba manda "a Venetia" la góndola, el león la recibe "de Roma". Estos aspectos no tienen paralelo alguno en la tradición mencionada.

* * *

4. Estructura del texto.

En cuanto a la organización interna del texto, el argumento y algunas características estructurales,¹³ el *Retrato de la Lozana andaluza* es un libro casi totalmente dialogado: sus personajes en muy pocas ocasiones se presentan mediante la intervención del narrador, que se encarga convencionalmente de la narración sólo en algunos de los cinco mamotretos iniciales. Las pocas caracterizaciones del personaje principal casi siempre se deben a otros personajes. No hay prácticamente descripciones; por eso, el pretendido valor iconográfico de la obra debería al menos discutirse.¹⁴

¹³ Mi propósito aquí es de lo más simple: contar de qué trata *La Lozana* y mostrar cómo está hecha. El análisis estructural del texto como tal está fuera de mi interés. Sin embargo, encuentro que una serie de logros formales de la narratología son muy útiles para la finalidad que busco en este caso. Por eso, sin pretender describir la "estructura" de una manera exhaustiva, aprovecho una serie de conceptos teóricos de origen estructuralista para hacer resaltar las características del texto que me importa mostrar. Estoy consciente de que es un proceder algo utilitario, puesto que comparto pocos fundamentos teóricos de las corrientes estructuralistas. Tampoco me atengo a las terminologías específicas, sino más bien me apoyo en los conceptos que provienen de diversos autores (en cada caso el origen de los términos estará especificado).

¹⁴ B. Damiani, en la Introducción a la edición crítica del *Retrato*, habla de las "minuciosas descripciones iconográficas de la ciudad" (DA, 5). Las descripciones de la ciudad eterna, como tales, están ausentes de la obra (se describe en cambio Peña de Martos en el mamotreto XLVII); aparecen ciertos topónimos de Roma como evocaciones de cuan-

La Lozana es historia o relato (dice Delicado: "historia o retrato") —transmitido a través del diálogo— sobre un personaje pretendidamente real: "Aldonza la andaluza lozana en Roma".¹⁵ Pero no solamente son las aventuras en Roma lo que logra recrear el autor en aquellos interminables, continuos diálogos, sino también una biografía. Aldonza nace en Córdoba, queda huérfana de padre, viaja con su madre por toda España y aprende a tratar a la gente, puesto que

tinie¹⁶ tanto intellecto que cassi escusava a su madre procurador para sus negocios (DA, 78).

El 'intellecto' de Aldonza se manifiesta sobre todo en el saber "hordir y tramar": Parece que temprano pierde la virginidad:

saltando una pared sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía (DA, 78).¹⁷

Al morir su madre se va a vivir a Sevilla con una tía, "la qual le dezía: 'Hija, sed buena, que ventura no's faltará' ".¹⁸

Apenas conoce a Diomedes el Raveñano, se escapa con él:

to supuestamente se ve. Acerca del valor icónico de lo verbal, cf. el capítulo IV, *El retrato*. Hay en la obra una serie de "retratos morales" de varios personajes, en los cuales se muestran actitudes y conductas, se cuentan historias; en última instancia son "descripciones", pero merece la pena una reflexión sobre las diversas maneras en que se puede "describir".

¹⁵ El título del artículo de S. Serrano Poncela (cf. p. 72, nota 39).

¹⁶ Los editores Damiani y Allegra acentúan: *tinie*. Lo más probable es que Delicado acentuará *tinie*, puesto que en el texto se da la forma *tiñen* por *tinien* (mam. VII, DA, 101), en que la *i* del diptongo aparece absorbida por la *n*. Acerca del uso y acentuación de las formas verbales del imperfecto, ver: Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Espasa-Calpe, 13a. ed., Madrid, 1968, pp. 305-308; *Lapesa*, pp. 272-273 y sobre todo Y. Malkiel, "Towards a reconsideration of the old Spanish imperfect in *-ia*, *-ie*", *HR*, 27 (1959), 435-482. *Allaigre* 85 coincide conmigo.

¹⁷ Conviene recordar que es el Amor el que salta de la pared del Viejo en el famoso diálogo de Rodrigo Cota.

¹⁸ Cf. en el *Lazarillo de Tormes*: "Hijo, ya sé que no te veré más. Procura ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he e con buen amo te he puesto: válete por tí" (*Lazarillo*, Tractado primero).

Diomedes. ... pues yo voy a Cáliz, suplico a vuestra merced se venga conmigo.

Lozana. Yo, señor, verné a la fin del mundo, mas dexe subir a mi tía arriba, y pues quiso mi ventura, seré siempre vuestra más que mía (DA, 86-87).

Viaja con su amante por todo el Mediterráneo, tiene hijos con él; Diomedes "de todo quanto tenía la hazía partícipe" (DA, 88). Pasan por Levante, "y por todas las partidas que él tenía sus tratos, e fue d'él muy bien tratada, y de sus servidores y siervas muy bien servida y acatada" (DA, 90). Diomedes decide casarse con ella, la lleva a Marsella con la intención de hablar sobre este propósito con su padre, pero el padre interviene antes de que se le plantee el matrimonio: encarcela a Diomedes y manda echar al mar a su amante, que para entonces ya se llamaba Lozana. El barquero a quien se encomienda esta tarea le tiene lástima a Lozana: "visto que hera muger, le echó en tierra" (DA, 92).

Lozana se da de cabezadas contra una piedra, "que fue causa que le viniese a la frente una estrella" (DA, 92). Una nave con destino a Liorna la recoge, y de allí Lozana se va a Roma. En este tramo de su historia se da una curiosa laguna: por lo que después se pone en claro, Lozana llega a Roma *ya sin nariz* (o una parte de ella), y sin embargo no se menciona el lamentable accidente en que la perdió. La interpretación de los sucesos de su vida debe tomar en cuenta esta importante ambigüedad.

La prehistoria de Lozana está comprendida en los cinco mamotretos iniciales, entre los sesenta y seis que componen la obra. El objetivo principal del *Retrato* es mostrar a la protagonista tal y como se desenvuelve en Roma, por eso el comienzo informativo es tan sólo un prelude a la representación dialogada de un carácter. En la primera parte de los mamotretos se muestra cómo la protagonista empieza a conocer Roma y sus costumbres, cómo busca y halla un modo de sobrevivir; cómo con la ayuda de Rampín, un muchacho que será su criado y amante, encuentra casa, comienza a comerciar con el único capital que tiene y que le dio la naturaleza: su cuerpo. Paralelamente, ayuda como curandera y

perfumera en casas de cortesanas. En la segunda parte vemos a Lozana ya establecida y conocida en Roma; ella desempeña el oficio de intermediaria entre cortesanas y sus clientes (casi como Celestina, pero no del todo: Lozana es profesional en el medio de las cortesanas y nunca se permite ayudar a seducir doncellas); a la vez, es partera, confecciona y aplica afeites, etc. En la tercera parte hay un cambio: a pesar de que continúa con todos sus oficios, ahora prefiere recibir a sus clientes en casa: "Yo no quiero andar tras el rabo de putas" (DA, 299). Al final de la historia, decide retirarse con su pretérito criado Rampín a la "ínsula" de Lípári a "vivir con sus pares", porque ya está "harta de meter barboquexos a putas y poner xáquimas de su casa" (DA, 419). Puesto que la heroína tiene el firme propósito de "yr a paraíso", el lector la deja en lo siguiente:

Haré como haze la Paz, que huye a las yslas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da... Estarme he rreposada, y veré mundo nuevo, y no esperar que él me dexe a mí, sino yo a él (DA, 419).

El período descrito en el *Retrato* abarca desde 1513 (inicio del papado de León X) hasta 1524 (año en que Delicado sanó de las "bubas pestíferas").¹⁹ Conforme al avance de los años, la protagonista sufre cambios provocados por la edad; así, sus años jóvenes se sitúan en la época de Diomedes:

Yo he andado en mi juventud en Levante (DA, 322).

En la tercera parte, por contraste con Divicia, una anciana prostituta, Lozana no es aún vieja. Las edades de la mujer tienen una presencia temática a lo largo de todos los mamotreos,²⁰ sin referencia directa a la transformación interna de la protagonista.

Así como no hay un avance estructurado a través de las edades de la mujer, no hay un desarrollo caracterológico sostenido, aunque exista una declarada intención de hacer biografía. La crítica ha señalado que no hay en la obra un deve-

¹⁹ El privilegio papal de *El modo de adoperare*... del que consta la recuperación de Delicado, es de 1525; en 1524 éste se encuentra en el Archihospital de Santiago para los incurables.

²⁰ Cf. M. Paglialunga. art. citado, *passim*.

nir, un desarrollo interno del personaje central; Lozana no cambia sustancialmente desde su temprana juventud hasta el momento en que la dejamos presta para partir a la isla de Lípári; es siempre igual a sí misma:

ella fue en Granada mirada y tenida por solicitadora perfecta e prenosticada futura. ...el hordir y tramar ...le quedaron tanto en la cabeça que no se le an podido olvidar (DA, 78).

La heroína confiesa:

...desde chiquita me comía lo mío, y en ver ombre se me desperezava, y me quisiera yr con alguno, sino que no me lo dava la hedad; ...yo ni sé labrar ni coser, y el filar se me a olvidado (DA, 100).

Este último pasaje se refiere a los incios de su vida en Roma. Al final de la historia, encontramos:

Cierto es que si yo no tuviese vergüenza, que cuantos ombres passan querría que me besasen, y si no fuesse el temor, cada uno entraría y pediría lo vedado... (DA, 405).

Claro, debido a determinados accidentes de fortuna cambian sus actitudes ante la gente —tiene oportunidad de aprender, se vuelve más maliciosa—, pero nunca ante la vida; su lema es "ser siempre libre y no sujeta a ninguno" (DA, 93), lo cual busca y obtiene empleando los medios a su alcance; sin embargo, vive conforme a sus propias reglas internas: no incurre en ningún delito, no hace daño a nadie, y tiene una especie de código personal de honor:

Yo, señor, quiero bien a los buenos y cavalleros que me ayudan a pasar mi vida sin dezir ni hazer mal a nadie (DA, 283). Yo puedo yr con mi cara descubierta por todo, que no hize jamás vileza, ni alcagüetería ni mensaje a persona vil. A cavalleros y a putas de rreputación, con mi honra procuré de interponer palabras, y amansar iras, y rreconçiliar las partes, quitar martelos viejos, haziendo de mi persona albardán por comer pan (DA, 291).

Su concepto de honestidad es muy explícito si bien ambivalente; ella dice:

querría saber el modo y manera que tienen en esta tierra para saber escoger lo mejor, y vivir más honesto que pudiese con lo mío (DA, 186).²¹

En la obra se va constituyendo un personaje, con la intención de "pintarlo del natural", y no según el principio diacrónico, mediante cortes sucesivos de su biografía que muestren su evolución sino sincrónicamente, mostrando desde una misma perspectiva actual todas las facetas de la heroína que se pueden abarcar.²² A través del continuo diálogo que sostiene Lozana con toda la masa de personajes que desfilan frente a ella, se nos presenta el "cómo es" de la cordobesa, y la pregunta "qué sucede" pasa a segundo término. El afán por registrar el pintoresquismo del personaje en todas sus expresiones y accidentes desemboca en repeticiones, prolijidades y redundancias: así, muchas veces se expone la manera como consigue Lozana los beneficios de cualquier persona que en alguna forma busque sus servicios:

Lozana. Más vale esse beso que la medalla que traés en la gorra.

Maçero. ¡Por mi vida, señora! ¿Supo's bien?

Lozana. Señor es beso de cavallero, y no podía ser sino sabroso.

Maçero. Pues, señora, servíos de la medalla y de la gorra, por mi amor (DA, 182).

La consigna de Lozana es "Hinchiremos la casa a tuerto y a derecho" (DA, 183), que coincide, por cierto, con la de Celestina: "a tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo" (*Auto primero*), y por eso vuelve a funcionar el simple mecanismo de extorsión:

Germán. ... Por vida del enbaxador, mi señor, que no passaréys de aquí si no entráys.

²¹ "Lo mío" es eufemismo por "sexo".

²² A ese respecto, L. Astey me sugirió que la "técnica" del *Retrato* recuerda la del *cubismo analítico* de nuestro siglo en la pintura. Cf. adelante el capítulo IV, *El retrato*.

Lozana. No me lo mande vuestra merced, que voy a pagar un par de chapines allí, a Batista chapinero.

Germán. Pues entrá, que buen remedio ay.

—Ven acá, llama tú a quel chapinero.

Surto. Señor, sí (DA, 223).

O esta otra extorsión, perpetrada con la participación de Rampín en contra del Autor personaje:

Lozana. ... Asentaos, y haremos colación con esto que ha traído mi criado, y después hablaremos.

—Va por vino. ¿Qué dizes? ¡O buen grado aya tu agüelo! ¿Y de dos julios no tienes quatrín? Pues busca, que yo no tengo sino dos quatrinos!

Autor. Dexa estar: toma canbia, y trae lo que as de traer.

Lozana. ¡Por mi vida, no le deys nada, qu'él buscará!

D'esa manera no le faltará a él qué jugar.

Poco después regresa Rampín.

Lozana. Dame a beber, y da el resto del ducado a su dueño.

Rampín. ¿Qué resto? Veyslo ay, todo es guarnacha y malvasía de Candía, que cuesta dos julios el bocal, ¿y queréis resto?

Lozana. ¡Mirá el borracho! ¿Y por fuerza avéys vos de traer guarnacha? ¡Traxérades corço o griego, y no espendiera tanto!

Autor. Anda, ermano, que bien hezistes traer siempre lo mejor (DA, 304-306).

Este procedimiento se repite muchas veces con diversos personajes, y viene a reiterar el mismo modo de Lozana de ganarse la vida.

Así, pues, más interesa al autor mostrar los "actos y meneos y palabras" (DA, 74) de su personaje, de este modo se da un lugar mucho menor al peso y sucesión de los acontecimientos, sin que por eso la historia deje de contarse.²³

²³ Claro, los "actos y meneos y palabras" de Lozana son siempre pequeñas acciones detalladas, resumibles en acciones mayores, de otro orden, mediante las cuales se logra a describir un carácter. Es una especie de "catálisis" (expansión del discurso del narrador que al mismo tiempo da cuenta pormenorizadamente de las acciones menores) descrita en las "narratologías" estructuralistas (cf. Barthes, "Introducción al análisis estructural del relato", *Comunicaciones* 8). Sin embargo, el carácter aparentemente no premeditado de esta estrategia narrativa en

Hay muchas otras redundancias y reiteraciones que incluso pueden parecer olvidos o faltas de oficio del narrador.

El carácter del personaje principal no lo vamos conociendo poco a poco, sino que se nos dibuja en el mamotreto quinto de un golpe, desde la perspectiva del narrador: "Cómo se supo dar la manera para bivar, que fue menester que hussase audacia pro sapientia" (DA, 92). La semblanza de Lozana que aparece en este mamotreto coincide con otras, que se dan desde el punto de vista de otros personajes o desde el interior de la protagonista (DA, 206-209; 299-303; cf. el capítulo IV de este trabajo, *El retrato*). Por cierto, estas semblanzas poseen un valor estructurante: cada una de ellas, desde una perspectiva distinta, pero sin diferir en el fondo, inauguran, de hecho, las tres partes de la obra (la del mamotreto quinto, aunque no se encuentra al inicio de la primera parte, inaugura la parte dialogada de la obra que muestra la vida de Lozana en Roma, exactamente igual a otras dos semblanzas). El avance del argumento no coincide con los cambios sustanciales del carácter central (el principio de transformación caracterológica es propio, en cambio, de muchas novelas biográficas o "de educación" de los siglos XVIII y XIX) o de los acontecimientos (como sucede en la novela bizantina, en la picaresca, etc.), sino con ciertas variaciones, no demasiado notorias, de la actitud y enfoque que adopta el personaje respecto a las posibilidades pragmáticas y los sucesos cotidianos.

La estructura interna del *Retrato*, aparentemente desordenada, no se parece a ninguna de las obras inmediatamente precedentes ni contemporáneas, aunque en ciertos aspectos trata de seguir las pautas trazadas por otros. Trataré de explicar en qué consiste tal diferencia y qué significa. Para ello, me apoyaré en algunos de los conceptos de la narratología actual (narrador, tiempo y espacio narrativos) y en un análisis comparativo de *La Lozana* con algunos textos de los siglos XV y XVI que mantienen con la obra de Delicado una relación de cierto parentesco genérico.

He dicho que la forma fundamental de la expresión dis-

Delicado, que se hace ver en las redundancias, contrasta con la sutil combinación autor-narrador-personaje, presente en toda la obra y reveladora de una actitud consciente hacia la elaboración de la ficción.

cursiva del *Retrato de la Lozana andaluza* es el diálogo. Tan es así que tradicionalmente se incluye la obra en la corriente celestinesca, que es, como nos consta después de las investigaciones de Ma. Rosa Lida (en *La originalidad artística de "La Celestina"*), de origen dramático. Efectivamente, tanto *La Celestina* como sus principales seguidoras (*La segunda Celestina* de Feliciano de Silva, las anónimas *Comedia Thebayda* y *Comedia Seraphina* y otras) usan las técnicas externas de la representación dramática en la organización textual y la transmisión del argumento, aunque en un principio estuviesen destinadas a la lectura dramatizada en voz alta por un solo lector ante un auditorio, como lo recomienda Alonso de Proaza para la lectura de *La Celestina*.²⁴ Así, la unidad narrativa en *La Celestina* está presentada como *aucto*, esto es, acción, y en la *Comedia Thebayda*, como *cena* (escena). Por su parte, *La Dorotea* de Lope de Vega es una "acción en prosa". Asimismo, en todas estas obras se hace uso de la acotación explícita o integrada en los parlamentos de los personajes y los "apartes" (cf. Ma. Rosa Lida, *op. cit.*, cap. II), lo que permite el avance de la historia sin la intervención del narrador: cambios, mutaciones, modos, entradas y salidas están señalados en la acotación, en el "argumento", que en muchas ocasiones se da antes de cada acto, o están a cargo de los personajes. De este modo, las evaluaciones personales del sujeto de la enunciación quedan excluidas del desarrollo dramático y sólo aparecen (como, por ejemplo, en *La Celestina*) fuera del texto de la obra, a nivel de la enunciación, en los preliminares, epílogos, etcétera.

El *Retrato de la Lozana andaluza* externamente sigue algunos de los procedimientos formales de la corriente celesti-

24 "Si amas y quieres a mucha atención
Leyendo a Calisto mover los oyentes,
Cumple que sepas hablar entre dientes,
A veces con gozo, esperanza y pasión,
A veces airado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
Pregunta y responde por boca de todos,
Llorando y riendo en tiempo y sazón"

(Ed. Dorothy Severin, Alianza Editorial (8a. ed.), Madrid, 1981, p. 238.)

nesca. Utiliza el argumento general,²⁵ divide el texto por unidades que posiblemente podrían corresponder a escenas o actos; el modo narrativo fundamental es el diálogo.

Sin embargo, las diferencias son mucho mayores que las semejanzas. Para empezar, la misma concepción de la obra como "retrato" contrasta con la de "comedias" o "tragicomedias" y aun con la de la "acción en prosa" lopesca (llamada así en parte porque las comedias de su tiempo ya no eran como *La Celestina*; versificadas y seguidoras de una preceptiva bastante rígida, obedecían a patrones formales demasiado determinados).²⁶ En el *Retrato*, las unidades narrativas por alguna razón no llevan el nombre de "aucto" ni "escena" ni nada parecido, sino "mamotreto", y "quiere dezir mamotreto libro que contien diversas rrazones o copilaciones ayuntadas" (DA, 425). En el *incipit* de la primera parte se señala: "como avía de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene" (DA, 77), o sea, que la idea inicial había sido dividir el texto en unidades narrativas (no dramáticas), o capítulos.

Ahora bien, la diferencia más importante es, desde luego,

²⁵ El uso del argumento como unidad de composición (estructura externa) de una obra, de ninguna manera puede considerarse privativo del género dramático; existe en el *Corbacho*, en el *Siervo libre de amor* y en muchísimas otras obras. En este caso concreto, la inclusión del argumento general y otros particulares antes de cada parte, revela más bien el deseo de seguir pautas narrativas y no dramáticas. Delicado, lector bastante informado sobre la literatura de su tiempo, pudo haber escogido como modelo entre varios autores del siglo xv y xvi. Entre ellos, una de las posibilidades más verosímiles es Diego López de Cortegana, autor de la versión castellana del *Asno de oro* de Apuleyo, el cual utiliza procedimientos de organización textual bastante parecidos a los de Delicado. Acerca de la influencia de la traducción de López de Cortegana en *La Lozana andaluza*, cf. José A. Hernández Ortiz, *La génesis*, pp. 46-48). Sin embargo, prefiero replantear el problema de las influencias desde un ángulo menos tradicional: Delicado no es influido, en el caso de los argumentos, ni por López de Cortegana (quien los usa profusamente; su traducción está publicada en el tomo IV de los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo; NBAE, Madrid, 1916), ni por ningún otro autor, sino que retoma los procedimientos más característicos de la narrativa de su época; cf. Introducción.

²⁶ Por lo demás el término "acción en prosa" significaba a la vez varias cosas para Lope y sus contemporáneos. Cf. la Introducción de Morby a su edición de *La Dorotea*, Castalia, Madrid, 1958, pp. 11-15.

la presencia del narrador.²⁷ Es una presencia peculiar que no puede ser identificada con el narrador que solemos hallar en la narrativa común: cuento, novela, epopeya, etc., puesto que, en primer lugar, no es constante ni homogénea a lo largo de la historia como es normal en los géneros narrativos, sino que mezcla el procedimiento de la narración, en que actúa convencionalmente, con el dramático, del que está excluido como fuerza visible, aunque tenga en su poder los hilos que hacen funcionar el relato. En segundo lugar, el proceso mismo de la enunciación (escritura) del texto se objetiva cuando en los diálogos interviene el personaje llamado Auctor (Autor en algunos mamotretos).

5. Función de los argumentos y acotaciones.

Cada uno de los sesenta y seis mamotretos va numerado (numeración corrida a través de toda la obra), y casi todos llevan una especie de subtítulo, a veces a modo de un breve argumento, a veces como acotación. Como ya he dicho, es un procedimiento absolutamente convencional en la narrativa de la época.²⁸ Sin embargo, en *La Lozana* estos subtítulos

²⁷ "El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso en el que el personaje dice 'yo'... El narrador es un personaje más, pero un personaje *sui generis* que se mueve en un plano distinto al de los demás protagonistas, y que puede permanecer implícito, al margen, como una fuerza externa que se aplica a estructurar el relato, o puede participar en alguna medida, mostrando o disfrazando su voz, o diferentes voces, dentro de su creación: el discurso narrativo... Al narrador toca planear el papel que él mismo debe cumplir dentro del relato. De él depende el grado en que debe aparecer en su propio discurso, la medida en que se hará presente, ofreciendo su propia visión panorámica de la historia, disimulando su propia existencia para reducirse a 'mostrar' al lector los hechos o limitándose a prestar su voz al autor, aunque en todos los casos imponiendo al lector su ficción y unos ciertos valores y criterios..." (Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, pp. 108, 109, 111). Hago mía esta interpretación de dicho elemento de la estructura del relato, con la necesaria adaptación a mi propio marco teórico: el ajuste a los niveles de la enunciación. Así, el narrador es la voz que lleva la narración a nivel del enunciado. En ciertos textos, podría coincidir con el sujeto del enunciado; pero el caso del *Retrato* es más complejo: cf. más adelante.

²⁸ Cf. por ejemplo, las obras de Juan de Flores (*Grimalte y Gradissa*, *Triunfo de Amor*), de San Pedro (*Arnalte y Lucenda*, *Cárcel de Amor*),

son aprovechados visiblemente para completar la función del narrador, reducida por la introducción del diálogo. He aquí algunos ejemplos:

Subtítulos con función de

<i>acotación</i>	<i>argumento</i>
Mamotreto II	Mamotreto XX
Responde la tía y prosigue.	Las preguntas que hizo la Loçana aquella noche al baligero, y cómo la ynformó de lo que sabía.
Mamotreto IV	Mamotreto XXXI
Prossigue el autor.	Cómo la Loçana soñó que su criado caía en el río, y otro día lo llevaron en prisión.
Mamotreto III	Mamotreto LXI
Prosigue la Loçana, y pregunta a la tía.	Cómo un médico, familiar de la señora Ynperia, estuvo con la Loçana hasta que salió a reposar la Ynperia.

Muchos títulos cumplen las veces de argumento y de acotación conjuntamente:

Mamotreto XXVIII

Cómo va por la calle y la llaman todos, y un portugués que dize:

Mamotreto XLV

Una respuesta que haze este Silvano, su conoçido de la Loçana.

Algunos subtítulos cumplen con la función informativa por excelencia; esto sucede en los casos en que dan una información que no aparece en los mamotretos:

o el *Corbacho* de Martínez de Toledo, etc. Para mayores referencias ver *infra*.

Mamotreto XXIV. Cómo comenzó a conversar con todos, y cómo el autor la conoçio por ynterpección de un su compañero, que era criado de un enbaxador milanés, al qual ella sirvió la primera vez con una moça no virgen, sino apretada.

La información de que el amigo era criado del embajador milanés no está en el mamotreto, y el asunto de la moza aparece únicamente por la referencia del amigo; la situación de la moza sólo se menciona en el argumento. Pero con una mayor claridad se cumple esta función narrativa en los casos en que en el argumento aparecen las indicaciones acerca de la temporalidad de la historia en relación con la del discurso:²⁹ los mamotretos XVII y XVIII.

En esta abierta actitud organizadora, el narrador se declara, por principio, como la fuerza ordenadora de la historia.³⁰ Más adelante se verá la importancia de los "argumentos" en la secuencia temporal del discurso.

6. Narrador y autor.

El narrador se encarga también de señalar el espacio narrativo: el del discurso y el de la historia. De esta manera, en el caso de *La Lozana andaluza* se pone de manifiesto que la tarea de la organización espaciotemporal se realiza mediante la intervención del narrador, lo cual es propio de la narrativa, pero no del drama. Veamos de qué manera sucede esto.

El primer mamotreto es un breve resumen biográfico de Aldonza hasta su llegada a Sevilla, con su tía. Lllaman la atención, por una parte, la notable malicia del narrador en

²⁹ Historia: los acontecimientos transmitidos por un relato en su secuencia cronológica y causal, independientemente de cómo aparecen enunciados en el discurso del narrador, en cuyo poder está romper el orden cronológico y aun el lógico. Cf. la nota 46 de la Introducción: la diégesis.

³⁰ En un principio, el narrador es un concepto abstracto que no debe identificarse con el autor. En los mamotretos narrativos de *La Lozana* el narrador es impersonal y omnisciente. Sin embargo, el sujeto de la enunciación, al establecer la función de narrador (sujeto del enunciado), la asume como autor, lo cual se pone de relieve precisamente en las "acotaciones": "Prossigue el autor", etc.

el primer esbozo del personaje, "natural y compatriota de Séneca, y no menos en su inteligencia y resaber", a quien el oficio de tejer "no se le dió", pero sí el de "hordir y tramar" (DA, 78), su famoso y desventurado "salto de una pared" y su disposición de "ser buena" (DA, 79); por otra, la presencia de las marcas del proceso de la enunciación que señalan la distancia entre el momento de narrar y el del acontecer de la historia:

supo y vido muchas cibdades, villas y lugares d'España, que agora se le rrecuerdan de cassi el todo (DA, 78) (la cursiva es mía).

Si vemos el momento de narrar como integrado a la historia (ver *infra*), se trata de una prolepsis;³¹ pero también es una especie de puente entre lo enunciado (lo narrado) y la enunciación (el proceso de narrar) que aquí debe subrayar lo "actual" y lo "real" de lo que sucede en la obra.

El diálogo, incorporado a la narración en el primer mamotreto, "prosigue" en el segundo sin participación del narrador, que sólo interviene con la "acotación". Lo mismo sucede en el tercer mamotreto. Se trata de incorporación de "escenas" en el resumen narrativo, con las consecuencias conocidas para la organización del tiempoespacio: el tiempo "comprimido" en los varios años que abarca el primer mamotreto, se "despliega" y se "detiene" en el segundo y el tercero. El tiempo vuelve a su máxima concentración en los mamotretos cuarto y quinto: en pocas páginas abarca años de vida y cruza grandes espacios que corresponden a la vida de Lozana. El narrador describe el carácter de su heroína y su vida concisamente, pero, de repente, "siendo en Rodas su caro Diomedes, la preguntó" (DA, 89), y el tiempo otra vez se detiene y se alarga: el diálogo entre los amantes ocupa aproximadamente tantas líneas como la descripción de varios años de vida un poco antes: procedimientos de escena y resumen narrativos muy comunes, nunca marcados especialmente en el texto. Continúa el viaje narrado, el narrador muestra su pleno dominio sobre la materia en las referencias al proceso

³¹ Cf. G. Genette, *Figures III*, pp. 77-121.

de narración, lo que se manifiesta en el uso de las forams verbales convencionales (el plural de cortesía) y en las marcas que señalan su propio discurso:

Vengamos a que andando por estas tierras que arriba diximos, ella señoreava y pensava que jamás le avía de faltar lo que al presente tenía (DA, 90; la cursiva es mía).³²

El narrador hace un amplio uso del copretérito, tiempo verbal que señala la temporalidad "iterativa-durativa" ³³ del relato, que reaparece también en muchos argumentos (subtítulos) y en el "monólogo culinario" de Lozana del mamotreto segundo, como evocación de cierta dimensión pasada e irreal en tanto que recordada.

En una breve página el narrador despacha la catástrofe de Lozana; en pocas líneas, su paso de Liorna a Roma (que, como ya he dicho, comprende la elíptica pérdida de la nariz por el personaje). Tiempo resumido, concentrado, sucesos omitidos por la voluntad del que narra, el proceso de la narración de la historia, señalado claramente:

Y sobre todo se dava de cabeçadas, de modo que se le siguió una gran alxaqueca, que fue causa que le veniese a la frente una estrella, como abaxo diremos. Finalmente, su fortuna fue tal que vido venir una nao que venía a Liorna, y siendo en

³² El procedimiento es característico de los libros de caballerías; cf. Frida Weber de Kurlat, "La estructura novelesca del *Amadís de Gaula*", *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1966), 29-54.

³³ Término de E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 6a. ed., Stuttgart, 1975. "El relato iterativo-durativo tiene características muy especiales. Constituye una síntesis, pero no como la del *resumen*, el cual, respetando la sucesión de los hechos de la historia, los condensa. En el iterativo —lo llamaré así para simplificar— el tiempo no se recorre en un extremo al otro: se contempla en su conjunto, como una sola unidad de rasgos comunes, los cuales suelen agruparse en subconjuntos 'por medio de una especie de clasificación paradigmática de los acontecimientos que la componen' (Genette. *Figures III*, Paris, 1972, p. 150). Es una síntesis a la cual llega el escritor a través de un proceso de abstracción, de generalización. El iterativo está en cierto modo al margen del tiempo. Normalmente tiene límites diacrónicos y una extensión temporal dentro del relato, pero [...] la naturaleza intrínseca del iterativo es tan atemporal como la de la descripción, con la cual tiene mucho en común" (cf. Margit Frenk, "Tiempo y narrador en el Lazarillo (episodio del ciego)", *NFRH*, XXIV (1975), pp. 199-200).

Liorna vendió su anillo, y con él fue hasta que entró en Roma (DA, 92; la cursiva es mía).

El mamotreto V da término a la secuencia narrada por el "autor" "narrador", en la cual aparece por primera vez el estilo directo tal como es común en la narrativa, desde la perspectiva del narrador omnisciente, y así es cómo corresponde al lector imaginarlo y apreciarlo en adelante, cuando sus intervenciones casi se limitan a los subtítulos. En el quinto se diseña concisamente lo que en los mamotretos posteriores (los de la parte primera) se representará (un caso más de la reiteración a que ya he aludido). Otra vez, la salida al nivel de la enunciación, al señalar la presencia del lector (receptor o destinatario del relato):

Y avéys de notar que pasó a todas... en este oficio, y supo más que todas, y diole mejor la manera, de tal modo que *en nuestros tiempos podemos dezir que no ay quien huse el oficio mejor ni gane más que la señora Loçana, como abaxo diremos* (DA, 95; la cursiva es mía).

Hasta aquí, se puede decir que el *Retrato* se desenvuelve como la narrativa común, empleando muchos artificios discursivos propios de este género. En nada se parece en este aspecto ni a *La Celestina*, ni a *La Thebayda*, ni a otros ejemplos de la comedia humanística española. Pero más adelante, donde se retoma y se afianza el diálogo puro, tampoco hay compatibilidad estructural con las últimas. Todo el dramatismo de la obra (amores, viajes, cambios bruscos de fortuna, amenaza de muerte, hijos perdidos, etc.) recae, paradójicamente, en la parte narrativa del *Retrato*. La acción de los mamotretos es lenta, diluida, los cambios nunca son repentinos o inesperados, la intervención de los nuevos personajes en nada cambia el prospecto de vida de Lozana. Creo que sobra decir que la intriga dramática en las obras de la corriente celestinesca gira en torno a un pareja de enamorados, que es el sostén del argumento. En este sentido, se podría decir incluso que *La Lozana* carece de argumento. Por eso me parece superfluo explicitar en la obra las funciones narrativas de los personajes. El meollo de *La Lozana* no está

tanto en qué hacen los personajes sino en la manera cómo lo hacen, cómo dicen hacerlo y cómo los perciben y comentan otros personajes, el narrador y el sujeto de la enunciación.

Las posteriores apariciones del narrador son ya de naturaleza muy distinta, porque, para una mayor ilusión de la actualidad, el narrador interviene casi exclusivamente en la acotación:

Cómo en Pozo Blanco, en casa de una camisera, la llamaron. Una sevillana, muger biuda, la llamó a su casa, viéndola pasar, y le demandó: —Señora mía, ¿soys española, ¿Qué buscáis? (DA, 95).

Con todo, algunas de estas intervenciones son hasta tal punto significativas, que no es demás hacerlas resaltar, para poner en evidencia su peso específico en la narración, decisivo para distribuir los acentos valorativos y para señalar el nivel de la enunciación en el cual se exhibe al ojo (y oído) del lector (audiente) el proceso de la escritura y se revela quién es el que arma el contrapunto dialógico.

En el mamotreto XIV, "Cómo torna su tía y demanda dónde a de dormir Rampín, y lo que passaron la Loçana y su futuro criado en la cama", la intervención humorística del Autor en esa escenificación del acto amoroso sirve de comentario y marca el curso temporal de la noche:

Auctor. Quisiera saber escribir un par de rronquidos, a los quales despertó él, y queriéndola besar, despertó ella, y dixo: —¡Ay, señor!, ¿es de día? (DA, 145).

En este "quisiera saber escribir un par rronquidos" se crea una ilusión de la realidad completando el diálogo, que no puede abarcar en toda su plenitud la ambientación sin restarle autenticidad al intercambio discursivo,³⁴ y además se proyecta una luz humorística a lo que sucede. La nota espaciotemporal también está a cargo del narrador.

³⁴ Me exployo más acerca de las modalidades del lenguaje oral en el capítulo IV. *El retrato* (cf. *infra* p. 184, nota 56).

Auctor. Allí junto morava un herrero, el qual se levantó a media noche y no les dexava dormir. Y él se levantó a ver si era de día, y tornándose a la cama, la despertó, y dixo ella:
—¿De dó venís?

Pero la completa uno de los personajes:

Rampín. Fui allí fuera, que estos vezinos hazen de la noche día. Están las Cabrillas sobre este Horno, que es la punta de la media noche, y no nos dexan dormir (DA, 145).

Luego, después de algunos cambios de escena, el "Auctor prosigue":

Hera medio día quando vino la tía a despertarlos, y dize:
Tía. ¡Sobrino, abrí...! (DA, 147).

En el mamotreto XVII, que contiene "Información que interpone el autor para que se entienda lo que adelante ha de seguir" (DA, 165), el Autor hace por primera vez su aparición como personaje intradiegetico,³⁵ que de alguna manera está participando en la historia (lo invitan a la casa de Lozana a ser testigo de sus actividades) y al mismo tiempo asume el papel del escritor de esta misma historia, presentada ante los ojos del lector como escena:

Autor. El que siembra alguna virtud coje fama; quien dize la verdá cobra odio. Por esso notad: estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dexé este quaderno sobre la tabla, y entró Rampín y dixo: "¿Qué testamento es este?" Púsolo a enxugar y dixo:
—Yo venía a que fuéssedes a casa... (DA, 165).

En este mamotreto se da el salto espaciotemporal del nivel de la historia al nivel del discurso (en el mamotreto anterior dejamos a Lozana en los inicios de su estadía en Roma, por 1513, mientras que el momento de la escritura está fechado en 1524). Se verifica, al nivel del discurso, el contacto con el destinatario ("Por eso notad..."). Además, el Autor (narrador) hace un salto temporal dentro de la historia, puesto

³⁵ Cf. la nota 46 de la Introducción.

que se desenvuelve como personaje al nivel de la diégesis, hablando con el personaje a quien está describiendo en este mismo momento. De esta manera, intenta incorporar el nivel del discurso al de la historia, haciéndolos coincidir en el plano espaciotemporal. Este artificio, a la vez ingenuo y complejo, se aclara gracias al subtítulo ("argumento") del siguiente mamotreto, el XVIII, cuando el Auctor devuelve la historia a su secuencia espaciotemporal:

Prossigue el auctor tornando al décimo sexto mamotreto. Que, viniendo de la judaica, dize Rampín (DA, 171).

Este procedimiento es aún más extraordinario si se toma en cuenta que entre el autor personaje y el sujeto de la enunciación no hay identificación lírica, como sucede, por ejemplo, en algunas obras del xv en que aparece el autor como narrador y personaje a la vez: la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, o los textos de Rodríguez de la Cámara; en las obras mencionadas, el autor comparte ideológicamente todo lo que sucede a los personajes o directamente actúa como un "yo" lírico; por lo tanto, el autor como personaje aparece objetivado en una medida mucho menor que en *La Lozana andaluza*. En ésta, no solamente el personaje del Autor aparece desde la perspectiva del sujeto de la enunciación, sino el mismo proceso de la escritura, de la enunciación de la obra.³⁶ En este sentido, siguiendo a Vilanova y a Díez Borque, Delicado ha de considerarse como precursor de Cervantes y aun de toda la novela moderna.

En el mamotreto XXIV, el inicial de la parte segunda, el

³⁶ B. Damiani, *Francisco Delicado*, p. 46, habla de Diego de San Pedro como antecesor de Delicado en el manejo del personaje del autor, pero sin señalar las diferencias. Vilanova ("Cervantes y *La Lozana andaluza*") traza también el paralelo con Pirandello y otros autores. Díez Borque, dedicando todo un artículo a la cuestión del autor en la obra de Delicado (cf. artículo citado), considera, sin embargo, este procedimiento como algo espontáneo, interpretando la ruptura temporal como falta de oficio u olvido del autor andaluz: "Creemos que Delicado no fue consciente de su técnica", "Podría tratarse de un fallo", etc. (art. cit., pp. 59, 462). Lo verdaderamente original en Delicado es que representa, incorpora temáticamente a la narración, el momento de la escritura, que, por supuesto, no coincide con la secuencia temporal de la historia.

Autor (*sic*) deja su papel de narrador más allá del argumento y se incorpora en el tiempoespacio de la historia como personaje. No hay que olvidar que de esta manera retrocede en el tiempo con respecto al momento de la escritura, por eso estamos presenciando el momento en que Delicado supuestamente conoce a su personaje. El narrador, en los argumentos, sigue sin embargo tratando al Autor como personaje, ya no identificándose con él, como en los primeros mamotreto, sino apareciendo como una fuerza externa, como si la historia se contara sola (me refiero sólo al nivel de los "argumentos"; cf. el subtítulo del mamotreto XXV: "Cómo el autor a pocos días encontró en casa de una cortesana favorita a la Loçana y la habló", (DA, 217).

El Autor personaje vuelve a aparecer en la "Parte tercera", en el mamotreto XLII: "Cómo, estando la Loçana sola, diziendo lo que le convenía hazer para tratar y platicar en esta tierra sin servir a nadie, entró el autor callando, y disputaron los dos; y dize el autor:

—Si está en casa la Loçana, quiero vella y demandalle un poco de algalia para mi huésped qu'está sorda (DA, 303).

Aquí suceden varias cosas a la vez. En primer lugar, el narrador, haciendo estar presente al personaje Autor en el monólogo de autocaracterización de Lozana que aparece en el mamotreto anterior, hace referencia indirecta a la escritura como testimonio del discurso hablado de la protagonista. Sigue tratando al Autor personaje desde su perspectiva impersonal de narrador omnisciente, sustentando así el valor testimonial de lo que sucede. El autor personaje habla con su heroína como una más de sus clientes, entra en "tratos deshonestos" con ella:

.. no quería yo aquello, sino qualque biuda que me hiziesse un hijo y pagalla bien, y vos que no perdiéssedes nada en avisarme de cosa limpia sobre todo, y haremos un depósito que qualquier muger se contente, y vos primero (DA, 304).

Lozana se ofrece ella misma para tal propósito:

Y bástame a mí que lo hagáys criar vos, que no quiero otro depósito (DA, 305).

El Autor personaje, sin embargo, *dentro de la historia* hace referencia al nivel de la enunciación de la obra, al proceso de su elaboración, irrumpiendo en el nivel del discurso:

Autor. ...Toma, tráeme un poco de papel y tinta, que quiero notar aquí una cosa que se me rrecordó agora (DA, 306).

Sin embargo, no se trata de otra salida al nivel del discurso, como en el mamotreto XVII, sino de la recreación de este proceso de la escritura en la secuencia temporal de la historia.

Por otra parte, se da una mayor identificación del Autor como personaje con el autor real, en la subsiguiente conversación entre Lozana y él. Lozana le explica "el modo que tiene de tener para bivar":

Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar quando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahitos, sé para lonbrizes, sé encantar la terçiana, sé rremedio para la quartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bovos y no bovos, sé hazer que no duelan los rriñones y sanar rrenes, y sé medicar la natura de la muger y la del ombre, sé sanar sordera y sé ensolver sueños, sé conoçer en la frente la phissionomía y la chiromancia en la mano, y prenosticar (DA, 306).

El Autor se indigna:

...es suziedad creer que una criatura criada tenga poder de hacer lo que puede hazer su Criador, que tú viste aquel animal que se desperezó, y as miedo, mira que si quieres, en virtud de su Criador, le mandarás que rrebiente y rrebenará. Y por esso tú debes creer en el tu Criador, que es innipotente, y da la potencia y la virtud, y no a su criatura. Ansí que, señora, la cruz sana con el romero, no el romero sin la cruz, que ninguna criatura os puede empeçer, tanto quanto la cruz os puede defender y ayudar (DA, 308).

El Autor quiere explicar algunas de las habilidades de Lozana desde el punto de vista de un racionalismo teológico,

lo cual hace pensar en el oficio del autor real, Delicado, que fue sacerdote (por ejemplo, a juzgar por los tópicos "criatura criada" - "Criador").

El Autor, desde la perspectiva del personaje, juzga, justifica, hasta cierto punto absuelve como teólogo a su heroína, de acuerdo con su "intincción":

Y digo que es verdad un dicho que muchas vezes leý, que *quidquid agunt homines, intentio salvat omnes*. Donde se ve claro que vuestra intincción es buscar la vida en diversas maneras, de tal modo que otro cría las gallinas y vos coméys los pollos sin perjudicio ni sin fatiga. Felice Loçana, que, no avría putas si no hubiesse rrufianas que las inxiriesen a las buenas con las malas (DA, 310).

La actitud del Autor personaje hace imaginar la del autor real o, más bien, la del sujeto de la enunciación, entidad que asume el papel del creador de su universo, con sus creaturas, sus actos y sus valores. Sólo podemos captar al sujeto de la enunciación reconstruyéndolo a partir del texto, y es casi la única huella material que nos legó el hombre Francisco Delicado.

La olvidada obra de Delicado, *Specchio vulgare per li sacerdoti...* puede servir para confirmar la actitud testimonial del sujeto que aparece como el enunciador del *Retrato*, que en última instancia es el mismo Delicado. F. Ugolini, en el estudio muchas veces citado, observó que alguna costumbre romana de la época evocada en el *Retrato* encuentra una explicación en el *Specchio*, y viceversa, algunos detalles que aparecen en el último, tienen su apoyo en el *Retrato*. El Autor personaje, creado con crudo realismo, al mismo tiempo juzga, valora y testifica desde la posible postura del Delicado vivo (más adelante se verá que algunos juicios valorativos del Autor coinciden hasta cierto punto con los del sujeto de la enunciación). "Quiero saber qué cosa es" (DA, 312), "Yo me quiero estar aquí y ver aquel palafrenero a qué entra allá" (DA, 312-313) y otros parlamentos por el estilo ilustran una intención de crear el ambiente de testimonio y registro de actividades de la heroína a nivel de la historia. El Autor y un amigo suyo de esta manera están

espiando a las puertas de Lozana para ver qué sucede en su casa, hasta que deciden:

Vámonos, que ya son vacaciones, pues que cierran la puerta (DA, 314).

Así se logra el objetivar la misma actitud valorativa del sujeto de la enunciación respecto a lo que representa, a través de este permanente juego con la representación del testimonio y de la elaboración de la obra.

El Autor personaje en tanto que escritor de la historia que se cuenta aparece también objetivado por otros personajes en el mamotreto XLVI. Dice Lozana:

Dezíme, por mi vida, ¿quién es esse vuestro amigo que dezís que ayer hablava de mí? ¿Conóscolo yo? ¿Reýssos? Quiérola yo muncho, porque me contrahaze tan natural mis meneos y autos, y cómo quito las cejas, y cómo hablo con mi criado, y cómo lo echo de casa, y cómo le dezía, quando estava mala, "andá por essas estaciones"... y cómo hago yo que le ayan todos miedo, y cómo lo hago moler todo el día solimán... Y cómo lo halago que no se me vaya... Y cómo yo lo hago dormir a los pies, y él cómo se sube poco a poco, y otras mill cosas que quando yo lo vi contrahazerme, me parecía que yo hera... Señor, yo lo dixé, y él lo oyó; no fue menester más, cómo él a tiempo, quando yo no pensava en ello, me contrahizo, que quedé espantada (DA, 322-323).

Todo un mamotreto (el XLVII) está dedicado a la información acerca del Autor. La descripción de Peña de Martos, patria chica de Delicado, que hace el personaje Silvano, adquiere matices nostálgicos y líricos. Aquí se da por sentado que el personaje Autor es aquel que escribe esta historia (la "contrahaze"), y la identificación del autor real, Delicado, se realizó con base en esta digresión verdaderamente personal, en que el sujeto de la enunciación pierde la perspectiva entre la realidad real y la realidad representada. Se cuentan leyendas locales de Peña de Martos, se describe con el mayor detalle su ubicación y topografía: "y en la plaça, un altar de la Madalena, y una fuente, y un alamillo, y otro álamo delante la puerta de una yglesia" (DA, 327). Se hace una

alabanza del lugar y de sus habitantes, se explican las peculiaridades de la biografía de Delicado que ahora incluimos en nuestros estudios como testimonios auténticos. Mientras tanto, el narrador impersonal y omnisciente sigue presentando en escena a su propio creador, al autor del *Retrato*, Francisco Delicado, natural de Peña de Martos, residente en Italia.

El problema de la relación entre el Autor personaje del *Retrato* y el hombre Francisco Delicado es sumamente complejo. "No se puede —dice Díez Borque— hacer una separación entre la vida del Delicado que compuso la Lozana y la de ese protagonista que coincide con el autor" (*op. cit.*, p. 463), y señala ciertas actitudes moralizantes del Autor. Efectivamente, éste, en su calidad de testigo ocular de los hechos y dichos de Lozana, suele comentar: "O, la gran mala muger! ¿Cómo no la açotan?" (DA, 211), o: "¿Piensan que si quisiese dezir todas las cosas que he visto, que no sé mejor rreplicallas que vos, que ha tantos años que estáys en su compañía?" (DA, 155), etc. Pero esta mirada crítica se contrarresta, sin embargo, por otros comentarios del mismo personaje en un sentido distinto, y por lo que expresa el sujeto de la enunciación fuera del texto de los mamotreto, por ejemplo, en la Apología. Esta actitud moralizante está sobre todo presente en una serie de 'profecías' del Saco de Roma que aparecen a lo largo de los mamotreto. Todo lo referente al enfoque ético de cuanto sucede en el *Retrato* se analiza con mayor detalle en el siguiente capítulo. Aquí sólo quiero adelantar que el aspecto mercadamente moralizante de la obra probablemente puede atribuirse a un retoque posterior y por lo tanto no pertenece a la concepción original (la diseñada en 1524). De esta manera, el manejo del tiempo-espacio y el desenvolvimiento del narrador en tanto que se identifica con el Autor personaje se complica extremadamente.

El narrador, pues, en *La Lozana andaluza* es una entidad sumamente activa: maneja visiblemente el tiempo-espacio de la historia y organiza el discurso narrativo, a pesar de la apariencia dramática (hablando del drama como género) del texto. Desde el nivel del discurso, convierte el proceso de la

escritura en el objeto de representación artística. Además, logra transmitir juicios valorativos, para que no se exagere, desde la lectura, la autonomía de los personajes, mostrándolos desde una perspectiva peculiar del "tercero" en el diálogo.³⁷ Con esto último no me refiero al barniz moralizante del *Retrato*, sino a la luz cáustica, corrosiva, echada desde el inicio de la obra tanto sobre el personaje mismo como sobre la manera de representarlo; considero que describiendo la vida de la "natural y conpatriota de Séneca", con sus "meneos y palabras", el narrador invita claramente a que uno *se ría* cuando lea. El contenido, en el fondo trágico, de la prehistoria de Lozana pierde mucho de su dramatismo por la manera en que el narrador presenta las cosas, así como por el reducido espacio concedido a ellas. Cuando Lozana empieza a moverse sola en la obra, se supone que el lector ya está preparado para interpretar sus aventuras bajo una luz determinada: ya sabe que se va a tratar de "cosas ridículas" aun en el caso de no haber leído los preliminares, en los que tal intención se declara, sino basándose simplemente en el matiz irónico observable en la voz del narrador: omnisciente, omnipresente, pero no "objetivo".

La tendencia desmitificante de la voz del narrador, que empalma con la actitud del sujeto de enunciación, se analizará específicamente en el capítulo IV, *El Retrato*, que tratará las peculiaridades de la obra desde el punto de vista del género literario, tanto en la época en que fue producido como retrospectivamente. Aquí sólo señalo que a pesar de la tendencia "testificante" muy marcada en la obra, que justi-

³⁷ Cf. la nota 1 del capítulo I. Delicado *recrea* un diálogo entre dos o más sujetos, dándoles cierta autonomía con que construye una ilusión de realidad, pero logra mantener la perspectiva de la ficción al mostrar su actitud rectora y evaluadora de *natura creans et non creata* (Cf. Bajtin, *ECV*, 300-301). Al mismo tiempo, la correlación entre personajes, narrador. Auctor personaje y el sujeto de la enunciación llega al estatuto *dialógico*, tal como lo describe Bajtin en *La poética de Dostoievski*, esto es, el autor, o sujeto de la enunciación, participa de las preocupaciones éticas de sus creaturas e interviene en el gran diálogo de actitudes y valoraciones que se desarrolla en las páginas de su obra, colocándose en cierto modo en el nivel de los personajes. Las dos perspectivas: la monológica de *natura non creata et creans*, y la dialógica del sujeto, están presentes en la obra de Delicado. En este caso, la actitud dialógica del sujeto es la del "tercero en la contienda".

fica la elección del objeto, el narrador logra transmitir una perspectiva objetivadora (no objetiva) en la representación aparentemente autónoma de los personajes y de los acontecimientos.

7. La composición de *La Lozana* y otras obras de su tiempo.

Así, pues, desde el punto de vista de la estructura del texto, *La Lozana* tiene un escaso parecido con la literatura celestinesca: emplea otros procedimientos narrativos, concibe el argumento y lo desarrolla de una manera muy diferente y —quizá lo más importante e innovador— incorpora el proceso de elaboración de la obra a la ficción que representa mediante ese mismo proceso. En cambio, como antecedentes de la obra, en lo que a su estructura y los modos discursivos se refiere, han de mencionarse diversas obras del siglo xv, como el *Siervo libre* de amor de Juan Rodríguez del Padrón, *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, o el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores. El manejo de las entidades *autor* y *actor* en *Siervo libre* tiene algo en común con las complejas dicotomías autor/narrador y autor/personaje (Autor/Auctor) de Delicado. Al *auctor* como participante de la intriga en la *Cárcel de amor* justamente ha señalado Damiani.³⁸ Las acotaciones-argumentos del *Triunfo de Amor*³⁹ (“Comiença la historia”, “Cómo los amantes muertos celebraron una solempne fiesta por su nueva resurrección”, “Prosigue el auctor”, etc.) asemejan bastante los modos narrativos de Delicado. Una verdadera innovación de éste fue el actualizar aquellas maneras en cierto modo primitivas de narrar ubicándolas en un ambiente cotidiano y traduciéndolas al lenguaje “no literario”, por contraste con obras como las mencionadas, que utilizan un código literario cerrado (el de “novela sentimental” o “cortesana”). Al hablar del código me refiero por supuesto no sólo al vocabulario y sintaxis, sino también a las características del tiempoespacio, al estatuto de los personajes, etc.

³⁸ Cf. Francisco Delicado, p. 36.

³⁹ Cf. la edición de Antonio Gargano, Giardini, Pisa, 1981.

Delicado, al utilizar procedimientos narrativos parecidos o idénticos a los modelos en cuestión, acerca bruscamente a los personajes al lector, los coloca en un espacio contiguo del *ayer*, *hoy* y *ahora*, en un *aquí* concreto (cf. el espacio alegórico de la *Cárcel de amor* y su referencia absolutamente convencional a “la guerra del año pasado” y a la “Sierra Morena”,⁴⁰ el espacio fabuloso del *Siervo*, el espacio mitológico del *Triunfo*; los personajes: Leriano, Laureola, Ardancier, Liessa, e incluso el Dios de Amor, junto a Aldonza, Rampín, Lavandera, Sevillana, Trinchante, etc., del *Retrato*). En este sentido, Delicado parece haber pasado por alto la experiencia de *La Celestina*, obra que sitúa a Calisto, Melibea, Areúsa, Pármeno y otros personajes con ciertas reminiscencias clásicas en la calle o en la iglesia de una ciudad castellana. Delicado habla de sus maestresalas y guardianes mediante los procedimientos homólogos a los de otro tipo de ficción, que no es *La Celestina*, a pesar de haber conocido también la obra de Fernando de Rojas. Una vez más se puede hablar, no de la influencia de un autor u obra, sino de la asimilación y transformación de un modelo discursivo a través de un género literario. Así, también en este nivel el *Retrato* aparece como eslabón de una cadena discursiva, una especie de réplica a una propuesta literaria o discursiva anterior.

8. La estructura “carnavalesca”.

A la estructura de la obra enfocada desde otra perspectiva corresponden las huellas que existen ella de las “categorías carnalescas”.⁴¹ En términos generales esta faceta del *Retrato* quedó fuera del interés de mi trabajo. A título de muestra mencionaré algunos rasgos de la obra que mejor se avienen al modelo descrito en la Introducción (pp. 41-49). En primer lugar, la protagonista, que posee características cómicas y serias, en la que conviven la risa burlesca y cierto deseo del decoro, la belleza y la deformidad —“filósofa” de la plaza

⁴⁰ Cf. ed. Whinnom, p. 81.

⁴¹ Bajtín, *Dostoievski*, pp. 140-152.

pública, bufona sabia "contrahecha" en una festividad carnavalesca (mamotreto XXIX, DA, 234), deformada por la sífilis—, Lozana puede ser interpretada, a través de sus repetidas "coronaciones" y "destronamientos", como figura central del carnaval, lo mismo que su amante y cómplice Rampín (ver *infra* la p. 163), injuriado de mil maneras ("ese cabrón de Rampín", DA, 324) al tiempo que Lozana lo "entroniza"; finalmente, el pillo llega a ser "veneráble Rampín" (DA, 416). Hay muchas inversiones paródicas de las que hablo más adelante, como la "taberna meritória" en el mamotreto XLIV. El desenvolvimiento social de Lozana y Rampín se da dentro de una ambivalencia carnavalesca, su presencia entre otros personajes inaugura el espacio de la plaza pública, en el cual se cancelan las jerarquías cotidianas. Esto se refiere sobre todo a Lozana, por su oficio: a la luz del comercio sexual se borran, en un tiempoespacio fugaz y perentorio, las diferencias sociales —en cierto sentido, en el terreno del sexo desmitificado y carnavalizado todos son iguales—; prelados, embajadores, criados y pajes de casas ricas, médicos, letrados, artesanos, campesinos, todos solicitan el mismo tipo de servicios, a todos cobra Lozana: a unos, dinero y objetos de lujo, a otros, despensa y combustible, otros más le dan aunque sea una ristra de cebollas. El tiempoespacio carnavalesco, con sus prerrogativas igualitarias y su característica colocación de fenómenos habitualmente separados en una misma serie, asoma permanentemente en las páginas del *Retrato*. La imagen inacabada y grotesca⁴² (Lozana con su falta de nariz, Sagüeso que nació "con lo mío por delante", Rampín "armando" dentro de una olla con "agua de mayo", cayendo en una letrina, ocultándose bajo la cama) es también una presencia permanente en la obra. Hay referencia a estructura a tres planos: cielo, tierra, infierno, aunque aparezca sólo al final del libro. En algún momento Lozana adquiere las características de un filósofo que pone a prueba una idea haciéndola pasar por aventuras de la vida real: declara que quiso saber y ver como Apuleyo (el asno Lucio),

⁴² Cf. Bajtin, *Rabelais*, Introducción, pp. 28-52; cap. V, "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes", pp. 285-286.

y vio que todo era vanidad, como si fuera una protagonista de la "sátira menipea".⁴³ Pero este trabajo está dedicado en una medida mucho mayor a los niveles más profundos de la carnavalización: a la relación entre una virtual "filosofía del lenguaje" que se percibe en la obra y la percepción carnavalesca del mundo que esta filosofía transmite, ubicando la obra entre la literatura cómico-seria y "no oficial".

⁴³ Dostoievski, p. 153 y ss.

III. "La Lozana andaluza" como enunciado.

Una obra literaria representa un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; igual que la réplica en un diálogo, está vinculada con otras obras (enunciados): con aquellas a las que está contestando y con aquellas que le contestan a ella; al mismo tiempo, como réplica de un diálogo, está separada de otras obras mediante las fronteras absolutas del cambio de sujeto discursivo.

(Bajtín, *ECV*)

En el capítulo anterior la obra se ha analizado desde el punto de vista de las reglas internas que rigen su estructura, como objeto expuesto a la mirada del sujeto cognoscitivo. Ahora se hará un intento de escuchar la voz del sujeto que produjo la obra, esto es, de analizar el texto como producto de la interacción discursiva: el enunciado. El enunciado ha de ser ubicado no sólo en tanto que réplica, en el gran diálogo de su tiempo, a las tendencias ideológicas y los esquemas de pensamiento, de género literario, de conducta lingüística, sino también —y ante todo— como propuesta activa en este diálogo concreto que entabla el autor, en su modalidad de sujeto destinador, con los destinatarios que tiene presentes en su mente: sus contemporáneos, los posibles lectores (o "audientes") de lo que él está produciendo. Al detectar las marcas de este "circuito del habla" establecido por escrito, se rastreará, en el plano teórico, el proceso de la enunciación (escrita). No son muchas las obras literarias que exponen en su superficie tantas huellas de este proceso. En el caso de *La Lozana andaluza*, el diálogo que el sujeto inaugura desde el principio está a la vista. El "yo" que se responsabiliza de lo enunciado en el texto no sólo hace presencia en el diálogo

mencionado desde los preliminares convencionales de la Dedicatoria y el *Argumento*, lo cual no es nada raro en la literatura de la época, sino que en todo momento se muestra consciente de la importancia de su intervención personal en la constitución del objeto representado, además de incorporar al nivel de la ficción este proceso de representación, de exteriorizarlo, desmitificando con ello la identidad del sujeto enunciator, procedimiento absolutamente novedoso en su tiempo. El autor como uno de los personajes o, como ahora diríamos, el narrador intradieético, como he señalado en el capítulo anterior, aparece ya en la *Cárcel de amor* y en otras obras. Pero su función se limita a dirigir el relato por una parte y, por otra, a darle un valor de testimonio a la narración. Delicado agiliza considerablemente el procedimiento ampliando las funciones del autor cuando incorpora el proceso de la escritura en el nivel de la historia y cuando acerca a los personajes y acontecimientos hacia el lector.

De acuerdo con lo anunciado en la Introducción, analizaré los preliminares y anexos del *Retrato* como manifestaciones por excelencia del nivel de la enunciación. Del texto de los mamotretos examinaré los aspectos, asimismo reveladores del proceso señalado, que no se incluyeron en la descripción de la relación autor-narrador-personaje realizada en el capítulo II. He cotejado mi análisis de la composición de la obra con el resumen que ofrece J. Simón Díaz en *El libro español antiguo*, cap. IV "Partes integrantes del libro". Es interesante observar que el libro de Delicado resulta bastante original frente a la producción española de las siglos de oro, lo cual se debe, por una parte, al carácter clandestino del *Retrato* y, por otra, a que Delicado trabajó fuera del contexto editorial propiamente español. Dice Simón Díaz: "Desde el incunable sin datos tipográficos, que a veces no contiene ni una palabra más de las escritas por el autor, hasta el libro medio del siglo xvii, la estructura del volumen ha sufrido cambios de tal índole, como resultado de un proceso de acumulación, que —aparte del núcleo central o texto— pueden hallarse hasta veinte elementos superpuestos"; y los enumera en seguida (*op. cit.*, p. 33). Naturalmente, el libro de Delicado carece de

tales elementos, obligatorios ya a mediados del xvi, como privilegios, aprobaciones y licencias de carácter civil o religioso. Tampoco contiene colaboraciones de autores contemporáneos como poesías o textos laudatorios en prosa. En cambio, contiene varios apéndices que suplen esos últimos con textos del mismo Delicado. Algunos de estos textos, como se verá más adelante, tienen vínculos con el contenido y al mismo tiempo muestran a Delicado en su función de editor, además de revelar las fases paulatinas de la elaboración del *Retrato*.

El estatuto de los preliminares y anexos con respecto a la ficción pura de los mamotretos no es igual: algunos de ellos se encuentran claramente fuera del nivel de la narración y otros aparecen en cierta medida "ficcionalizados" e incorporados a la diégesis. Por ejemplo, en la Dedicatoria y el *Argumento* la voz del sujeto enunciador, destinador del mensaje a un público determinado, encamina desde fuera la trama explicitando las opiniones y puntos de vista del autor, no puestos aún en la perspectiva de su propia ficción, cosa que en cambio sucede en los mamotretos a base de los juegos con el autor narrador y autor personaje. Estos juegos de perspectiva tienen como consecuencia la irrupción de algunos de los personajes ficticios al nivel de la enunciación en algunos de los anexos. Esta inversión de procedimiento concluye en la última etapa de elaboración del libro con la representación alegórica de su contenido, en marcha a Venecia, en el grabado del frontispicio (cf. el capítulo II).

El proceso de la enunciación de *La Lozana andaluza* no puede seguirse adecuadamente sin tomar en cuenta las etapas *diacrónicas* por las que ha pasado el texto antes de constituir la totalidad que se nos presenta en la edición princeps. La regla elemental del análisis textual, que exige considerar todos los aspectos en su conjunto y desde el punto de vista de la totalidad —a lo cual, además, invita explícitamente el sujeto enunciador en uno de los anexos, actitud reveladora de la perfecta conciencia de los efectos de una lectura "global"—, debe en este caso modificarse, puesto que los cambios que el autor introduce en el texto después de su "primera"

redacción son tan significativos, que hacen pensar en la transformación sufrida por el sujeto enunciador en los años que median entre la escritura inicial y la reescritura. El planteamiento de esta hipotética transformación necesariamente debe ir acompañado de un análisis de las circunstancias personales y sociales del autor en cada etapa de la elaboración del *Retrato*. Así, el contenido mismo de la obra, que pretende ser objetivo y verídico —una de las consignas de Delicado—, se vincula con la vida misma del autor y más aún, con la situación política e ideológica en que actuó.

Claro, de este análisis de la enunciación se escapan una serie de aspectos que obligatoriamente deberían tomarse en cuenta si se tratara de un discurso oral contemporáneo al analista. Dadas las características específicas de un enunciado literario como es *La Lozana andaluza*, ciertos aspectos de la enunciación sólo son abordables mediante un análisis estilístico, aunque considerando siempre las instancias principales del "circuito del habla": destinador y destinatario (como se llamarán aquí convencionalmente) o, más correctamente, los dos sujetos participantes en la constitución del texto-enunciado, de acuerdo con la teoría del enunciano bajtiniana.

* * *

En la forma en que nos ha llegado, *La Lozana andaluza* se inicia, como ya se ha dicho, con la llamada Dedicatoria, dirigida convencionalmente a un "Ilustre señor". Las dedicatorias en los textos de la época fueron introducciones casi obligatorias a las obras e incluían tanto el ruego de "patrocinar" el libro para su publicación como el de "dar lustre" a la obra exhibiendo el nombre del destinatario en la portada. Pronto se convirtieron en un procedimiento totalmente convencional y retórico, sin mencionar a menudo el nombre del patrocinador, y a veces se incorporaron a la ficción mediante la representación paródica del procedimiento de la dedicatoria.¹

¹ La función de los preliminares en las obras de la literatura española de los siglos xv y xvi no siempre aparece claramente delimitada, como lo observan Simón Díaz (*op. cit.*) y A. Porqueras Mayo (*El pró-*

Cuando incluía el nombre del destinatario, la dedicatoria, a pesar de su carácter de artificio, cumplía con su función "protectora" (en las obras de Lope, Góngora, Cervantes; quizá también en *El modo de adoperare...* de Delicado). Por último, el propósito de "publicar" que aparece en las dedicatorias no siempre implicaba la impresión del libro: podía tratarse de hacer público un manuscrito para que circulara en determinados ambientes de lectores cultos.

El "yo" enunciador que aparece en la Dedicatoria de *La Lozana* se propone dar "plazer" al destinatario, porque el libro habla de "cossas de amor, que deleytan a todo ombre" (DA, 69). Al sujeto lo mueve el interés:

...he derigido este retrato a vuestra señoría para que su virtuoso senblante me dé favor para publicar el retrato de la señora Lozana (DA, 70).

logo como género literario, CSIC, Madrid, 1957). El prólogo, por ejemplo, con su función de *captatio benevolentiae*, puede cumplir con la de dedicatoria y viceversa. Así, por ejemplo, el de Arnalte y Lucenda de San Pedro, dirigido a unas "virtuosas señoras", así como "Carta de Johan de Flores para las enamoradas dueñas" en el *Triunfo de Amor*, comparten ciertas características con la Dedicatoria de Delicado (el anonimato del destinatario, el carácter informal del apelativo, intenciones de explicar el contenido y/o la estructura de las obras, etc.). Por otra parte, la dedicatoria en la *Cárcel de amor*, ya no anónima, comparte con la del *Retrato* otros tópicos (intención de hacer patrocinar la obra, invitación a "enmendarla": "...acordé endereçarla a vuestra merced porque la favorezca como señor y la emiende como discreto", ed. cit., p. 80). El convencionalismo de la dedicatoria del *Retrato* y su carácter más literario que "pragmático" destaca en la comparación precisamente con la de la *Cárcel de Amor*. Por otro lado, el Prólogo del *Lazarillo*, que también en cierto modo cumple funciones de dedicatoria, contiene elementos paródicos y pone de manifiesto el carácter convencional del procedimiento en cuanto a que objetivo práctico, confiriéndole así un contenido más formalmente literario. Las dedicatorias de Lope son sin duda funcionales y ostentosas (*La Arcadia*, *El peregrino en su patria*). La de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, por su virtuosismo y gracias a una delimitación clara de propósitos teóricos de la obra que contiene, se revela como una especie de cumbre en la evolución del género. En cambio, una parodia directa del género de dedicatoria es la de los *Sueños* de Quevedo, dirigida a "ninguna persona de todas cuantas Dios crió en el mundo", y firmada orgullosamente: "Yo"; cf. p. 9 de la ed. Austral, Madrid, 1945). En resumen, la Dedicatoria del *Retrato* cumple con ciertas funciones propias, con las de prólogo y, además, en cierto modo juega con la tradición genérica apenas cuajada (cf. también *Allaigre* 85, Introducción).

Es notable el deseo de justificar el contenido de la obra y la intención del autor por haberlo escogido: en el *Retrato* sólo aparece lo que el autor "oyó y vio, con menos culpa que Juvenal" (*ibid.*). Por lo demás, no hay que exagerar la reprobación moral que sugiere la mención del satírico romano. Aunque se apoye en una autoridad clásica, el sujeto se muestra responsable por la selección del objeto que describe; en su discurso se perciben matices desafiantes:

...si, por tiempo, alguno se maravillare que me puse a escribir semejante materia, rrespondo por entonçes que "epistola enim non erubescit", y assimismo es passado el tiempo que estimavan los que trabajavan en cosas meritorias (*ibid.*).

Otra excusa por tratar "semejante materia" consiste en el querer "dar olvido al dolor", y "tanbién por traer a la memoria munchas cosas que en nuestros tiempos passan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir" (DA, 71). El ingrediente reprobatorio debe medirse aquí en la misma medida en que está presente en el Prohemio que puso Diego López de Cortegana a su versión del *Asno de oro* de Apuleyo.² Dicho Prohemio sirvió de modelo discursivo para Delicado,³ y en él la intención de criticar las costumbres descritas en las *Metamorfosis* tiene un carácter muy literario y, si se quiere, retórico, aunque de allí extrae también el autor de *La Lozana andaluza* la alegoría de la vida humana en forma de las aventuras del asno (cf. más adelante acerca de la Apología). En la Dedicatoria la voz del sujeto de la enunciación es segura, humorística ("personas que mejor se supieron dar la manera para administrar las cosas a él

² La relación entre la obra de Delicado y la traducción de López de Cortegana fue puesta de manifiesto por J. A. Hernández Ortiz; cf. el capítulo I del presente estudio, p. 74.

³ Dice Delicado: "Y assí vi que mi yntención fue mezclar natura con bemol, pues los santos ombres, por más saber y, otras vezes, por desenojarse, leyan libros fabulosos y cogían entre las flores las mejores" (DA, 71). Cf. en el Prohemio de López de Cortegana: "...los sanctos doctores por más saber, e otras vezes por desenojarse, leyan libros de gentiles e los tenían por familiares... Que la música mezclando las bozes agudas con las graues haze el canto dulce y sonoro" (Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, IV, p. 2).

[el amor] pertenecientes..., con ingenio mirable y arte muy sagaz, diligencia grande, vergüenza y conciencia, por el cerro de Ubeda, ha administrado ella y un su pretérito criado..., el arte de aquella muger que fue en Salamanca, en tiempo de Çelestino segundo"; DA, 69-70) y carece del horror y amargura característicos de algunos de los anexos, que se analizan más adelante. Una hábil metáfora concluye la Dedicatoria:

Y pues todo retrato tiene neçessidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad, encomendando a los discretos lectores el plazer y gasajo que de leer a la señora Loçana les podrá suceder (DA, 71).

El carácter lúdico de la Dedicatoria para mí es evidente. Llama la atención la ausencia de todo matiz trágico o notoriamente moralizante, que sí se manifiesta en los anexos fechados de 1527 y 1528, esto es, después del Saco de Roma. En cambio, el juego metafórico entre barniz y retrato, o sea, el prestigio que le pueda dar a la obra "Ilustre señor",⁴ evoca los tópicos del *Argumento*, asimismo carente de pesimismo moralizador, "como abajo diremos".

Es difícil decidir hasta qué punto la Dedicatoria posee carácter funcional, pragmático, o sea, busca cumplir directamente con el fin que declara. Fue escrita en Roma ("en esta alma cibdad"; DA, 69), por eso el destinatario no pudo ser, como alguna vez se ha pretendido, el dux veneciano Andrea Gritti, el supuesto "protector" del *Retrato* a la hora de su publicación en Venecia. Ya señalé antes que G. Allegra identifica al destinatario de la Dedicatoria con el del Epílogo (posiblemente, el príncipe de Orange). Pero no hay ni un mínimo detalle que permita la identificación: no hay alusión al oficio militar, tampoco se ejemplifica la suerte de Roma en el Saco por los pecados que se han cometido, el tono es más bien irónico y festivo. Con base en estos hechos sugeriré dos hipótesis: el destinatario que aparece en la Dedicatoria pudo ser convencional y no real;⁵ probablemente, la

⁴ Cf. DA, p. 71, nota 12.

⁵ También la alusión a la publicación del libro puede que no se

Dedicatoria fue escrita *antes* del Saco de Roma. Puesto que resulta imposible, sin fundamentos documentales, precisar fechas concretas, no propongo 1524, año de la primera redacción de *La Lozana*, como fecha de la Dedicatoria; solamente subrayo que es factible que fuese anterior a 1527.

Después de la Dedicatoria, va el *Argumento en el qual se contienen todas particularidades que a de aver en la presente obra*. El argumento también es una forma convencional de la intervención del sujeto enunciator para dar opiniones acerca del contenido de la obra. Los argumentos a veces no pertenecen al mismo autor, sino al editor o al corrector de imprenta, y en estos casos la intención de explicar el texto desde el exterior es aún más obvia, lo cual precisamente permite distinguir entre el que narra la obra (la escribe, la representa) y el que la interpreta desde una posición diferente. Si se trata de una misma personalidad, podemos hablar del sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación y de su relación con el autor real. Si se trata de personalidades diferentes (como, probablemente, sucedió en el caso de *La Celestina*,⁶ estos niveles se presentan en un plano abstracto: en última instancia, el que interpreta la obra en un prohemio o una introducción sin ser su autor, de alguna manera se apropia de ella, la vuelve a enunciar, y a través del prisma de esta opinión ajena la obra adquiere otros matices, se entiende de otra manera.

En el caso del *Retrato*, el sujeto de la enunciación se introduce en el *Argumento* como "autor":

Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra ni rrazón ni lenguaje, porque aquí no compuse modo de hermoso dezir, ni saqué de otros libros, ni hurté eloquencia, porque: *para dezir la verdad poca eloquencia basta*, como dize Séneca; ni quise nombre, salvo que quise retraer munchas cosas retraiendo una, y retraxe lo que vi que se devría retraer... (DA, 73).

Por la conciencia del oficio de escritor, por el punto de vista dirigido desde el exterior sobre el objeto representado,

refiera a la intención de *imprimir* el texto, sino tan sólo a hacer público el manuscrito, posiblemente en lectura oral.

⁶ Cf. *La Celestina*, ed. cit., p. 241 (nota 2) y p. 257 (nota 1).

por la responsabilidad que demuestra respecto a la elección del tema y a los recursos empleados para enfocarlos, en suma, por el pleno dominio sobre el objeto y los medios de representación, el "autor" se perfila en el *Argumento* precisamente como el sujeto de la enunciación, en contraste con el autor narrador y el Auctor personaje que aparece en los mamotretos. En primer lugar, el "autor" se propone en el *Argumento* trazar una especie de plan general de la obra (en el capítulo IV se discuten ampliamente las pautas retóricas que sigue en este plan). Luego, asume una actitud activa hacia su obra, contestando desde las primeras líneas las posibles objeciones al contenido y a la manera de representación, lo cual se percibe claramente en la cita anterior. Es significativo que empiece su declaración en tercera persona, pero en seguida tenga que cambiar a primera, subrayando así el carácter conscientemente personal de su discurso. Sigue el largo símil del "retrato", en el cual establece un paralelo entre el trabajo, el punto de vista y el compromiso del pintor y su propia labor de escritor. En el fondo de esta comparación hay una visión del mundo muy de su tiempo y lugar, que puede rastrearse en algunos tratados de pintura de la época y que refleja un cambio radical de la actitud del hombre frente al mundo que ha obrado desde el período anterior; es una visión del mundo que en términos generales puede definirse como "renacentista";⁷ más acerca de esto, también en el capítulo IV, *El retrato*. Se apoya, como cualquier tratado de la época, en las autoridades clásicas, para defender su derecho de libre elección:

Y viendo, vi mucho mejor que yo ni otro podrá escrevir, y diré lo que dixo Eschines, philosopho, leyendo una oración o processo que Demóstenes avía hecho contra él; no pudiendo expremir la muncha más eloquencia que avía en el dicho Demóstenes, dixo: *¿Qué haría si oyérades a él? (Quid si ipsam audissetis bestiam)* (DA, 74).

Lo cual quizá equivalga a: ¿Qué tal si vierais con vuestros propios ojos lo que describí? Entonces me entenderíais. Pero,

⁷ Cf. la nota 68 de la Introducción.

admitiendo su apoyo en la realidad (y hasta cierto punto justificando con ello su actitud), está consciente de su enfoque personal de lo dado. B. W. Wardropper observa al respecto:

El autor reconoce, claro está, que no puede reflejar con absoluta fidelidad el modo de hablar de Lozana; confiesa que se ve obligado a mezclar su naturaleza con bemoles, a falsear un poco el cuadro: "por eso verná en fábula mucho más sabia la Lozana que no mostrava"... su busca del realismo es algo más que simple fidelidad fotográfica... Esta... observación no podía ser objetiva; tenía que pasar por las facultades discriminadoras del espíritu del artista: "sacava lo que podía, para reducir a memoria". Mientras las observaciones fermentaban en su memoria, su propia personalidad —actitudes, juicios, comprensión artística— iba dejando en ellas su carácter. De este modo, casi imperceptiblemente y sin asomo de didactismo, *la imagen queda sujeta a una interpretación y colocada en un ambiente significativo* (la cursiva es mía).⁸

Es precisamente la comprensión de su papel activo en la representación del objeto real —como en el trabajo del pintor (cf. el capítulo IV)—, lo que destaca, pues, en el discurso del "autor":

...y porque no le pude dar mejor matiz, no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin (DA, 75-76).

El "autor", como se puede observar, trata de prefigurar una posible respuesta al enunciado que es su obra, adecuando su discurso al posible horizonte del receptor; es así como el segundo sujeto, el *otro*, contribuye a la formación del enunciado del emisor en un "circuito del habla" fijado por escrito. Hay discursos que encubren, a veces muy cuidadosamente, el carácter "contestatario" de lo enunciado, pero no por eso este aspecto debe ser excluido de la perspectiva del analista. En el texto de Delicado este aspecto está explicitado, el carácter internamente dialógico de la obra, puesto de mani-

⁸ "La novela como retrato: El arte de Francisco Delicado", 479-480.

fiesto. Y, por último, un primer asomo de la *ideología* del sujeto de la enunciación aparece en la conclusión claramente no sería de la arenga en contra de los posibles detractores o "emendadores" del *Retrato*.

...y quien el contrario hiziere, sea siempre enamorado y no querido, amén (DA, 76).

Desde luego, ya la misma elección del objeto es escandalosa, no sería, pero el discurso apasionado de su hacedor despista un poco al lector, desprevenido de la estrategia discursiva inusitada que estalla al final del *Argumento* como una provocación a la gravedad acostumbrada en los asuntos serios. Más adelante se verá cómo esta actitud provocadora aparece en muchos niveles del texto, tanto a nivel del enunciado como en el nivel de la producción, en la enunciación. Lo que no aparece en el *Argumento* por ninguna parte es el supuesto moralismo de Delicado. Coincido con Wardropper en que "Delicado no tiene ningún afán moralizador. Admite con toda franqueza que su obra es escandalosa, pero afirma que hace falta esa carga de escándalo para ayudar a los hombres a olvidar",⁹ aunque me cuidaré de aceptar, prematuramente, la última explicación de la intención del clérigo cordobés. Hay que señalar también que Wardropper en su análisis no presta atención a las dos capas interpretativas presentes en la obra que se deben a la doble redacción.

Así, pues, en el *Argumento* el lector se enfrenta a un "autor" consciente de su oficio, en plena posesión de los recursos técnicos, con una visión del mundo bien definida, agresivo en cierta medida y aun revelador de cierta ideología que todavía no es hora de definir pero que en todo caso es desconcertante, porque se introduce una nota no sería junto a las referencias clásicas de rigor. Este perfil del sujeto de la enunciación no encaja con otro, que aparece en algunos de los anexos y que tradicionalmente se toma por la silueta de un Delicado auténtico y único. Tales peculiaridades del *Argumento* me hacen pensar que su elaboración se concluyó

⁹ Art. cit., p. 478.

antes de 1527; la reincidencia del tópico retrato-barniz-pintura sugiere la posibilidad de que tanto la Dedicatoria como el *Argumento* fuesen productos de un mismo aliento creador y pertenezcan a un mismo estrato de la enunciación, aunque, como ya he observado, la ausencia de una confirmación documental impide toda aseveración. Las características del discurso del sujeto de la enunciación, sin embargo, coinciden en ambos preliminares.

Ahora bien, este primer estrato hipotético de la enunciación de *La Lozana* está fechado en el *incipit* que antecede los mamotretos:

Comiença la historia o rretrato sacado del jure çevil natural de la señora Loçana, compuesto el año mill y quinientos y veynte e quatro, a treynta días del mes de junio, en Roma, alma cibdad; y como avía de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene (DA, 77).

La conclusión del proceso también está registrada convencionalmente al final del mamotreto LXVI:

Fenezca la historia compuesta en rretrato, el más natural que el autor pudo, y acabóse oy primo de diziembre, año de mill e quinientos e veynte e quatro, a laude y honrra de Dios trino y uno... In alma urbe, MDXXIII. Finis (DA, 419-420).

El *incipit* y la conclusión tienen una forma característica de los inicios y remates de textos del siglo xv sobre todo y remiten a la fase manuscrita de la obra.¹⁰ Lilia Ferrara de Or-

¹⁰ Baso mi juicio en el hecho de que ciertas obras del xv que nos llegaron en forma manuscrita llevan ese tipo de "incipit" y conclusión, que a veces, se puede suponer, pudo ser redactado por el autor, a veces por el copista. Cf. el comienzo del *Corbacho*: "Libro compuesto por Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, en hedat suya de quarenta años. Acabado a quinze de março, año del nascimiento de nuestro salvador Jesuchristo de mill e quatrocientos e treynta e ocho años. Syn bautismo, sea por nombre llamado 'Arcipreste de Talavera', dondequier que fuere levado". Y la conclusión, de la mano del amanuense: "Acabóse este registro a dies dýas del mes de jullýo, año del nuestro Salvador de mill e quatrocientos a sesenta e seys años. Escribiólo Alfonso de Contreras" (Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de J. González Muela, Clásicos Castalia, Madrid, 1970, pp. 39, 279). Las obras que nos han llegado sólo en la versión

duna¹¹ considera que las referencias cronológicas y toponímicas contenidas en el *incipit* y la conclusión no son auténticas y que éstos fueron redactados en Venecia, 1528; pretende que Delicado quiso dar una mayor veracidad a su testimonio con carácter moralizante, eliminando así la hipótesis de la doble redacción del *Retrato*. Puesto que es imposible esperar que en este caso surjan datos documentados que permitan dar por resuelta la cuestión, únicamente nos queda la posibilidad de apoyarnos en el sentido común y en el análisis del texto. Y el texto no sólo contiene ambigüedades respecto a fechas y lugares (Venecia o Roma, 1528 o 1524), sino muchas otras que no se resuelven desde el punto de vista de una redacción única; pero hay que ir por partes.

Como ya he insinuado, las huellas de una segunda redacción del texto aparecen en los mamotretos, principalmente en las "profecías", como, por ejemplo, la siguiente. Rampín y Lozana van van por las calles de Roma y comentan lo que ven:

Lozana. ¿Quién es éste? ¿Es el Obispo de Córdoba?

Rampín. ¡Ansí biva mi padre, es un obispo espigacensis de mala muerte!

Lozana. Más triunfos lleva un mamelluco.

Rampín. Los cardenales son aquí como los mamellucos.

Lozana. Aquellos se hazen adorar.

Rampín. Y éstos también.

Lozana. Gran sobervia llevan.

Rampín. El año de veinte y siete me lo dirán.

Lozana. Por ellos padeçeremos todos (DA, 121-122).

O más adelante:

impresa por lo general carecen de marcas de autor tan personales. En muchas ocasiones, la dedicatoria suple el "incipit" personal. El dato final suele contener la referencia al impresor (el colofón); así, en *Cárcel de amor*: "Acabóse esta obra intitulada Cárcel de amor, en la muy noble y muy leal Cibdad de Sevilla, a tres días de março, año de 1492, por quatro compañeros alemanes". Las marcas dejadas por Delicado me parecen convincentes y creo que podrían considerarse como remanentes de la fase manuscrita de la obra.

¹¹ "Algunas observaciones sobre *La Lozana andaluza*", *Archivum* (Oviedo), XXIII (1973), pp. 105-115.

Lozana. ¿Qué predica aquél?

Rampín. Predica como se tiene de perder Roma y destruirse el año del XXVII, mas dízelo burlando (DA, 153-154).

Asimismo, otro augurio más sutil:

Lozana. ... Mirá el prenóstico que hize quando murió el Enpeador Maximiliano, que dezían quién será emperador. Dixe, "yo oý aquel loco que passava diziendo: '¡oliva d'España, d'España, d'España!', que más de un año turó, que otra cosa no dezían sino, d'España, d'España. Y agora que ha un año que parece que no se dize sino "¡carne, carne, carne salata!", yo digo que gran carnicería se ha de hazer en Roma (DA, 309-310).¹²

La idea de un retoque posterior a 1524 ya aparece en Menéndez Pelayo. J. A. Hernández Ortiz habla del desdoblamiento de la personalidad de Delicado en "autor" y "editor":

El primero es el que sin ambages, censuras ni miedos nos da algunos de los mejores retratos que, de individuos y ambientes urbanos, tenemos en esa época... El Delicado editor es el que añade dedicatorias, epílogos y anuncios de la fecha del Saco de Roma, y es el que considera esta catástrofe como un castigo merecido a una vanidad y unos vicios, y, probablemente, esta experiencia traumática contribuyó a que justificara el texto, como editor, desde el punto de vista moral.

Pero concluye:

Sin embargo, cabe preguntarnos si había ya antes del castigo a Roma una actitud didáctica en la obra; opinamos que sí, porque su creencia en la veracidad como medio de creación y finalidad perseguida en su libro implica una identificación de la verdad con la lección moral.¹³

Desde este punto de vista, el texto de *La Lozana* no presenta ningún problema de interpretación, por eso Hernández Ortiz hace el análisis de la obra como una unidad estilística e intencional. Pero para sostener lo contrario, los argumentos

¹² Cf. el comentario a este fragmento intercalado, en DA, 309, la nota 46.

¹³ *Op. cit.*, pp. 28-29.

tradicionales no serían suficientes: es muy difícil, por ejemplo, determinar dónde se acaba la redacción original y dónde se inicia el fragmento interpolado. En el caso de las profecías, sin embargo, se puede hacer algún intento, ya que éstas siempre aparecen precedidas por todo un pasaje de contenido didáctico con el cual forman un bloque unitario. Así, antes del agüero que aparece en las páginas 153 y 154 (cf. la cita) va lo siguiente:

Loçana. ...¿Quién son aquellos que me miraron? ¡Para ellos es el mundo, y lóbregos de aquellos que van a pie, que van sudando! ¿Y las mulas van a maticavalo, y sus mugeres llevan a las ancas?

Ranpín. Eso de su mugeres son cortesanas, y ellos deven de ser grandes señores, pues mirá que por eso se dize: Nota Roma, triunfo de grandes señores, parayso de putanas, purgatorio de jóvenes, ynfierno de todos, fatiga de bestias, engaño de pobres, peçiguería de vellacos. (DA, 153).

Y así respectivamente sucede con otras profecías. Algunas de ellas están intercaladas con gran habilidad, sin romper el hilo narrativo: por ejemplo, se aprovecha o se introduce una de las figuras observadas por los protagonistas en las calles de Roma, y de allí se genera todo el bloque moralizante. En algunos casos, sin embargo, el sentido del pasaje anterior entre en contradicción con el intercalado, como sucede en el caso de la "carne salata".¹⁴ Entonces, en el discurso del sujeto enunciadador (no hay que olvidar que es él quien, en última instancia, domina el discurso de sus personajes) se perciben las fronteras entre los dos enunciados superpuestos: el de 1524 y el de 1528 (huellas que separan la palabra

¹⁴ En realidad, en aquel pasaje Lozana explica la forma en que ella se gana la vida como adivina: "...yo dígole lo que ella otra vez ha dicho y como vez que yo acierto en una cosa, piensa que todo es así, que de otra manera no ganaría nada" (DA, 309). Después, Lozana recuerda que había acertado *casualmente* con la elección de Carlos V. Pero al final ella pronostica: "gran carnicería se ha da hazer en Roma". El pasaje está intercalado con habilidad, pero está en contradicción con la secuencia lógica anterior: ahora ya no se ejemplifica la forma en que ella engaña, basándose en lo que ya sabe, sino que profetiza directamente.

ajena, parafraseando a Bajtín; para el sujeto de 1528, lo enunciado antes es, en cierto modo, discurso "ajeno").

Pero el trabajo realizado en 1528 sobre el texto anterior no se hizo de una manera superficial, sino con mucho sentido de unidad. En el *Argumento* encontramos: "Y por eso verná en fábula muncho más sabia la Loçana que no mostrava" (DA, 74-75); en el mamotreto XXXIX: "Y escto se dirá de mí, si alguno me querrá poner en fábula: muncho supo la Loçana, más que no demostrava" (DA, 291). Sin embargo, el efecto es opuesto: en el *Argumento*, Delicado quiere decir que la obra muestra a la heroína *más sabia* de lo que fue en la vida.¹⁵ En el mamotreto, Lozana dice de sí misma que es, en la vida, más sabia de lo que quiere ella mostrar a la gente.

En el *Argumento*, el "autor" anuncia que ha de mostrar el "modo, manera y conversación" de Lozana; en el mamotreto LXVI, el final, dice Lozana: "y pues e visto mi ventura y desgracia, y e tenido modo y manera y conversación para saber bivar, y veo que mi trato y plática ya me dexan, que no corren como solían" (DA, 419). Es probable que los pasajes de DA, 291 y 419 fuesen interpolados en 1528.

Por cierto, el mamotreto LXVI representa en realidad un nudo de contradicciones y ambigüedades: "lleva la fecha de 1524 pero habla de la llegada de Marte (o ejército de Carlos V), de un sueño que lleva a la Lozana y Ranpín a Venecia (cosa que hizo el autor) y de los planes de éstos para ir a Lípári, es decir, hechos que probablemente ocurrieron después de Saco".¹⁶ Pero además aumenta la carga alegórica de la obra. Al principio, Lozana habla de que tuvo un sueño, una especie de presagio del Saco, y por eso piensa partir a Venecia, "donde Marte no puede entender su ira" (DA, 416). Luego, aparece la importante alegoría del "árbol de la vanidad":

En conclusión, me recordé haver visto un árbol grandísimo sobre el qual era uno asentado, rriendo siempre y guardando

¹⁵ Cf. *Allaigre* 85, p. 22.

¹⁶ Hernández Ortiz, *La génesis*, p. 28. Sin embargo, en el *Retrato* no consta que la ida a Lípári fuese una decisión posterior al Saco, más bien es lo contrario.

el fruto, el qual ninguno seguía, debaxo del qual árbol vi una gran compañía que cada uno quería tomar un rramo del árbol de la locura, que por bienaventurado se tenía quien podía haver una hoja o una rrameta: quien tirava d'acá, quien de allá, quien cortava, quien rrompía, quien cogía, quien la corteza, quien la rrayz, quien se espinava, quien se ponía sobre las puntillas, así buenos como medianos y más chicos, así ombres como mugeres, así griegos como latinos, como tramontanos o como bárbaros, así rreligiosos como seculares, así señores como súbditos, así sabios como iñorantes, cogían y querían del árbol de la vanidad (DA, 417).

Un astrólogo le predijo a Lozana que iría al paraíso, y ella piensa seguir su designio:

Quiero que éste sea mi testamento. Yo quiero yr a paraíso, y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solitaré que vays vos [Rampín], que lo sabré hazer (DA, 418).

Pero antes Lozana piensa retirarse de su oficio:

Vamos... al ýnsula de Lípári con nuestros pares, y mudaréme yo el nombre, y diréme la Vellida, y así más de quatro me echarán de menos, aunque no soy sola, que más de quatro Loçanas ay en Roma. Y yo seré salida de tanta fortuna pretérta, continua y futura, y de oyr palabradas de neçios... Haré como haze la Paz, que huye a las yslas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da, que todos son ocupados a rromper ramos del sobrescrito árbol, y cogiendo las hojas será mi fin. Estarme he rreposada, y veré mundo nuevo, y no esperar que él me dexe a mí, sino yo a él. Así se acabará lo passado, y estaremos a ver lo presente, como fin de Rampín y de la Loçana (DA, 419).

Y allí "fenece la historia compuesta en retrato". En estas palabras de Lozana, con que se concluye el personaje, se transparenta la actitud de su autor —se da una cierta identificación entre el sujeto enunciador y el personaje—, se da término al libro. El autor termina al personaje, el personaje concluye su propia historia. El personaje es el libro mismo, y es el autor: otra vez, un complejo juego de planos. Del estrato original de la enunciación, aquí posiblemente quedó la intención de retirarse a Lípári y la conclusión fechada (y

quizás también la alegoría del "árbol", según se verá más adelante). Lo demás implica un trabajo posterior en el remate de la historia y una reflexión en la labor del autor.

Hay en el mamotreto LXVI varias marcas temporales que evidencian una intervención posterior a la fecha del *finis* indicada: el 1 de diciembre de 1524. Las indagaciones de F. Ugolini permiten afirmar que en 1524 Delicado todavía no se había curado de la enfermedad gracias a la cual fue recluido en el archihospital de Santiago.¹⁷ Ahora bien, en el mamotreto señalado encontramos: la propuesta de ir a Venecia, para "buscar la paz"; otra propuesta, de ir a Nápoles, para lo mismo; la decisión de ir a Lípári. La mención de Venecia puede interpretarse como huella de intervención en 1528; pero la paz de Nápoles ("...y si veo la Paz, que allá está continua, la enbiaré atada con este ñúdo de Salomón", DA, 418; en la princeps aparece una ilustración que representa el "ñúdo") no puede ser fechada en este año.¹⁸ La referencia textual a la paz es ambigua y puede atribuirse también al paraíso e, incluso, a Venecia. Pero en este caso es prueba directa de la interferencia posterior, porque así se rompe la coherencia del texto. Cabe suponer que el último mamotreto sufrió dos intervenciones al texto original: una, después de 1524, pero posiblemente antes de 1527-28; otra, ya estando Delicado en Venecia.

Sigue al *explicit* del último mamotreto —probable marca de la terminación de la obra en manuscrito— la llamada Apología: "Cómo se escusa el autor en la fin del rretrato de la Loçana, en laude de las mugeres" (DA, 421).

¹⁷ El *explicit* del *Specchio* incluye la fecha en que fue terminado: 2 de noviembre de 1525. Delicado escribió esta obra cuando estaba todavía en el hospital. Cf. Ugolini, *op. cit.*, pp. 467-468.

¹⁸ Si se trata de la paz que se espera en 1528 o 29, es la Paz de Cambrai (3 de agosto de 1529), mediante la cual Clemente VII se reconcilió definitivamente con Carlos V. Pero en este caso la referencia a Nápoles es contradictoria: en aquella época, Nápoles fue invadida por las tropas francesas, por lo tanto no se pudo hablar de una "paz continua" (cf. John Lynch, *Spain under the Habsburgs; volume one: Empire and absolutism 1516-1598*, p. 89.) Por otra parte si la paz que busca Lozana no es una paz que la libraría de los estragos del Saco de Roma, sino de su oficio, quizá la referencia a Nápoles podría explicarse de otra manera.

La Apología, una especie de *credo* del "autor", trae a cuento la polémica, tan vigente en el siglo anterior, entre los anti y los profeministas:

Sin duda, si ningún ombre quisiese escrever el audaçia de las mugeres, no creo que bastassen plumas de veloce escritores, y si por semejante quisiese escrever la bondad, honestidad, devoción, charidad, castidad y lealtad que en las claras mugeres se halla y hemos visto. Porque las que son buenas no son tanto partiçipadas en común, por tanto munchas virtudes están táctas y ocultas que serían espejo a quien las oyese contar...

El "autor" quiere ser imparcial, pero en seguida se pronuncia en pro, y su defensa es apasionada, personal y, sobre todo, sensualista:

...y como la muger sea jardín del ombre, y no ay cosa en este mundo que tanto rrealegre al ombre exterior, y que tanto y tan presto lo rregozije, porque no solamente el ánima del ombre se alegra en ver y conversar muger, ma todos sus sentidos, pulsos y miembros se revivifican yncontinente...; y çierto que si este tal jardín que Dios nos dio para rrecreaçion corporal, que si no castamente, al menos cautamente lo gozàsemos en tal manera que naçiesen en este tal jardín frutos de bendición, porque toda obra loha y alaba a su Hazedor quando la preçede el temor, y este tal fruto aprovecha en laude a su Criador, máxime a quien lo sabe moderar (DA, 421-422).

Esta alegría corporal y la apología de lo sensual, que justifican la relación hombre-mujer no desde la teología oficial (los fines de procreación), sino por el placer, es absolutamente excepcional en la literatura española de la época, porque ni viste el amor con ropajes cortesanos ni habla del matrimonio cristiano y de su concepto de amor. Y la fundamentación teológica es también muy inusitada: "Toda obra loha y alaba a su Hazedor...", y este tal fruto aprovecha en laude a su Criador". En la Apología, lo sensual no está rebajado al registro jocoso y obsceno, como no era raro en la literatura de aquella época —esta actitud, ciertamente, sí se nota en la Dedicatoria y los mamotretos—, sino que se le da el valor de postura ideológica independiente. Por eso Lozana, pecadora como quien más, sensual y hedonista de una ma-

nera muy directa,¹⁹ venal cortesana y alcahueta, se rescata en La Apología pues es temerosa de Dios y a su modo honesta:

...quiero dar gloria a la Loçana, que se guardava muncho de hazer cosas que fuessen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin prejuyzio de partes, procurava comer y beber sin ofensión ninguna (DA, 422).

En la Apología se recoge la versión de la retirada a Lípari y no se menciona para nada Venecia ni se alude al Saco de Roma; a mi modo de ver, es testimonio indirecto de que este anexo pertenece al estrato intermedio de elaboración, entre 1524 y 1527-28. Que es posterior a 1525, consta en las siguientes indicaciones:

Y si dixerén que por qué perdí el tiempo retrayendo a la Loçana y a sus secaçes, respondo que siendo atormentado de una grande y prolixa enfermedad, pareçia que me espaçiava con estas vanidades... Y en el tratado que hize del leño del Yndia, sabréys el rremedio mediante el qual me fue contribuyda la sanidad (DA, 423).

La Apología, pues, fue escrita después de la recuperación de Delicado y probablemente junto con o inmediatamente después de la escritura y publicación de *El modo de adoperare*...

Hay otro señalamiento que permite atar los cabos sueltos:

...conoceréys el autor no aver perdido todo el tiempo [el que perdió describiendo a Lozana — T. B.] porque como vi coger los rramos y las hojas del árbol de la vanidad a tantos, yo, que soy de chica estatura, no alcance más alto: asentéme al pie hasta pasar, como pasé, mi enfermedad (DA, 423-424).

¹⁹ Una ilustración de la actitud violentamente hedonista de Lozana y de su carácter: "*Valeridn*. Señora, salí acá fuera; a teneros ,palacio venimos. *Loçana*. Soy contenta, si queréys jugar dos a dos. *Valerio*. Sea así; mas vuestro criado se pase allá y yo aquí, y cada uno ponga [apuesta]. *Loçana*. Yo porné mi papo. *Valerio*. ¿Cuál, señora? *Loçana*. Todos dos, que hambre tengo" (DA, 241). Apréciase el doble sentido de la plática; para el significado de los vocablos desconocidos, consúltese M. Criado de Val, "Antífrasis y contaminaciones de doble sentido en *La Lozana andaluza*". Es a esta Lozana a quien el "autor" justifica en la Apología; para podernos ubicar un poco entre los valores de la época, recordemos el marco acusatorio del *Jardín de las Delicias* del Bosco.

Se puede deducir que el "árbol" del mamotreto LXVI habrá existido en la primera versión de la obra, así como la ida a Lípari.

El núcleo de la Apología sigue la estructura retórica de preguntas y respuestas:

Y si alguno quisiere saber del autor cuál fue su yntinción de retraer rreprehendiendo a la Loçana y a sus seçaes, lean el prinçipio del rretrato. Y si quisieren rreprehender que por qué no van munchas palabras en perfecta lengua castellana, digo que siendo andaluz y no letrado, y escribiendo para darme solacio y passar mi fortuna, que en este tiempo el Señor me había dado, conformava mi hablar entre mugeres... Y si alguno quisiere dezir que ay palabras maliçiosas, digo que no quiera nadie glosar maliçias y ynputándolas a mí, porque yo no pensé poner nada que no fuesse claro y a ojos vistas; y si alguna palabra oviere, digo que no es maliçiosa, sino malencónica, como mi passión antes que sanasse (DA, 422-423).

La Apología va dirigida al "prudente letor", y las numerosas explicaciones, retracciones, desafíos, alardes que se le destinan ponen de manifiesto la inseguridad del autor acerca del estatuto de su producción que él sabe impublicable, en el sentido de que *La Lozana* no corresponde a los patrones literarios y lingüísticos de obras escritas. Siente la necesidad de defender su obra de los detractores posibles, pero —curiosamente— no propone que nadie intervenga para "enmendarla", sino que mantiene clara la conciencia de creador y su propiedad sobre la creación. Y también le atribuye una finalidad didáctica:

Y si alguno me dirá algún improprio en mi ausencia al ánima o al cuerpo *imperet sibi Deus, salvo yñorante*, porque yo confieso ser un asno, y no de oro. Válete con perdón, y nota esta conclusión: El ánima del ombre desea que el cuerpo le fuesse par perpetuamente; por tanto, todas aquellas personas que se rretraerán de caer en semejantes cosas, como éstas que en este rretrato son contadas, serán pares al espíritu, y no a la voluntad ni a los vicios corporales, no serán rretraídas, y serán y seremos gloria y laude a quel ynfinito Señor que para sí nos preservó y preservará, amén (DA, 424).

El tono de imprecación, dirigido al lector, coincide con la actitud que aparece ya en el Argumento. Pese a las contradicciones que se presentan en la Apología, se puede suponer que después de publicar su tratado sobre el leño Delicado considerase la posibilidad de publicar también el *Retrato* y por lo tanto agregó la Apología y, como inmediatamente se verá, la Explicación. La obra, pues, originalmente fue destinada a la lectura en manuscrito y sólo posteriormente se pensó en la impresión. Quizá al mismo estrato de la enunciación pertenezca también la Dedicatoria. Otra prueba indirecta de la intención de publicar el *Retrato* en el estado anterior al de la edición princeps es que en la Apología, dentro del debate con el "prudente letor", aparece la explicación del anonimato de la obra, ya citada anteriormente.

Después sigue la llamada Explicación, es decir, un segundo "explicit" que evidencia precisamente un trabajo posterior sobre la versión original. La Explicación contiene una serie de datos acerca del *Retrato*: el número de personajes que intervienen, lo que significa la palabra 'mamotreto', otra vez ciertas justificaciones ideológicas:

Ansimismo porque en semejantes obras seculares no se deve poner nombre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa dotrina, por tanto, en todo este rretrato no ay cosa ninguna que hable de rreligiosos, ni de santidad, ni con yglesias, ni eclesiásticos, ni otras cossas que se hazen que no son de dezir (DA, 425).

Entre paréntesis sea dicho, Delicado no es muy sincero al decir que no menciona el tema de los eclesiásticos. Hay varios pasajes en la obra referentes a la conducta del clero que pueden muy bien interpretarse como crítica social, y no todos, aparentemente, pertenecen a la justificación erasmista del Saco intercalada en una etapa posterior (cf. la cita en la p. 120).

Se explica la versión de la retirada a Lípari:

Item, ¿por qué se fue la Loçana a bivir a la ýnsula de Lípari que a otra parte? Porque antiguamente aquella ýnsula fue poblada de personas que no avía sus pares, d'adonde se dixerón

li pari, los pares... Y era que quando un ombre hazía un yn-
signe delito, no le davan la muerte, mas condenávanlo a la
ynsula de Lípari (DA, 425).

Así, el paraíso a que se retira Lozana es lugar de delin-
cuentes. Esta ambigüedad paródica echa una luz diferente
sobre el sentido de la obra y sobre el personaje.²⁰

Se comenta el nombre de la heroína, Lozana-Aldonza-
Vellida. Otra defensa del *Retrato*:

...digo que para gozar d'este rretrato y para murmurar del
autor, que primero lo deven bien leer y entender, *sed no legatur
in escolis*. No metí la tabla, aunque estava hecha, porque esto
basta por tabla (DA, 426).

Con la Explicación termina, en mi opinión, el estrato de la
enunciación de la obra que defino como anterior al Saco
de Roma. Como se ha observado, no es un estrato homo-
géneo y más bien da muestras de varios estratos intermedios:
la fase manuscrita, la primera preparación para imprenta.
(La *Carta de excomunió*n, que es imposible de fechar, por-
que es un fragmento intercalado con autonomía propia, por
su sentido también puede ser referido a este estrato, pero en él
está ausente la marca de la voz del sujeto de la enunciación).

Los anexos y los preliminares, como se han presentado
hasta ahora, aparecen en la obra con una serie de indicios
—intencionados las más veces— de que pertenecen al estado
original del texto. El problema es complejo, según se ha
observado; pero, pertenezcan o no a aquella fase, completa
o parcialmente, es obvio que Delicado quiso que se inter-
pretaran en ese sentido. Por el contrario, el llamado Epílogo,
que lleva por título lo siguiente:

*Esta epístola añadió el autor del año de mill e quinientos
e veynte e siete, vista la destruyción de Roma, y la gran
pestilencia que sucedió, dando gracias a Dios que le dexó*

²⁰ La edición *Allaigre 85* extiende la interpretación de la ambigüe-
dad intencionada a todos los niveles de la obra. Aunque comparta en
muchos puestos su posición, confieso que me es difícil admitirla en todos
los puntos, puesto que no sólo contiene aspectos discutibles, sino que
incluye algunas confusiones (por ej. el comentario de algunos grabados,
las referencias a los tópicos de la Peña de Martes, etc.).

*ver el castigo que méritamente Dios permitió a un tanto
pueblo*, revela una estrategia distinta por parte del sujeto de
la enunciación. En esta etapa se da una lectura diferente al
texto, se lo reinterpreta en otro sentido y aparece además
otra actitud respecto al mismo trabajo del autor. Cabe supo-
ner que los intercalados de los mamotretos (las profecías y
otros), o una parte de ellos, pudieron haber sido elaborados
en el mismo período.

El discurso del epílogo tiene un tono que diverge violen-
tamente de la entonación del sujeto enunciator en cualquiera
de los anexos y por supuesto se distingue aún más del tono de
los mamotretos:

¿Quién jamás pudo pensar, ¡o Roma, o Babilón!, que tanta
confusión pusiessen en ti estos tramontanos occidentales y de
Aquilón, castigadores de tu error? Leyendo tus libros verás lo que
más mereçe tu poco temor. ¡O, qué fortuna vi en ti! Y oy avién-
dote visto triunfante, y agora te veo y con el dedo te cuento...
¡Oh, Dios!, ¿pensólo nadie jamás tan alto secreto y juyzio como
nos vino este año a los habitadores que offendíamos a tu Ma-
gestad?... ¿O, cuánta pena mereció tu libertad, y el no ten-
plarte, Roma, moderando tu ingratitud a tantos beneficios rre-
cebidos. Pues eres cabeça de santidad y llave del cielo, y colegio
de doctrina, y cámara de sacerdotes y patria común, ¿quién
vido la cabeça hecha pies y los pies delante? ¡Sabroso prinçipio
para amargo fin! (DA, 427, 428, 429).²¹

²¹ Cf. el siguiente pasaje del mamotretro XXIV: "Pues por esso es
libre Roma, que cada uno haze lo que se le antoja, agora sea bueno
o malo, y mirá quanto, que si uno quiere yr vestido de oro o de seda, o
desnudo o calçado, o comiendo o riendo, o cantando, siempre vale
por testigo, y no ay quien os diga mal hazéys o bien hazéys, y esta
libertad encubre muchos males. ¿Pensáys vos que se dize en balde por
Roma Babilón, sino por la muncha confusión que causa la libertad?
¿No miráys que se dize Roma meretrice, siendo capa de pecadores?"
(DA, 216). Cf. asimismo el Capítulo III de la *Propalladia* de Torres
Naharro: "Como quien no dize nada,/me pedís qué cosa es Roma./Por
Dios, según es tornada,/qu'en penssar tan gran jornada/sudor de muerte
me toma./...Cortezanos/varones sabios ancianos/la definen, me pa-
resce,/como en versos castellanos,/Roma, que roe sus manos/cualquier
que en ella envejeçe./Lo segundo:/ es otro nueuo profundo/castillo de
la malicia;/y aun la llaman, como fundo,/otros, cabeça del mundo,/yo,
cabeça de inmundicia/... Y en verdad/qu'es vna gran vanidad/do nos
perdemos a furia,/purgatorio de bondad,/jnfierno de caridad,/paraíso
de luxuria. (*Propalladia*, vol. I, pp. 161, 162, 163.)

Se dice que el Epílogo tiene trazas de reflejar experiencias personales auténticas: las del Saco de Roma, y sin duda es así. Pero también es una diferente conclusión a la historia de Lozana:

...¿dónde son los galanes, las hermosas que con un chica fossa en diez días cobriste y encerraste dando fin a las favoridas? Pues una sávana enbolvió sus cuerpos pestíferos. Las que no se pudie (*sic*; cf. la nota 16 en la p. 88) bivar con ellas ya son sepultas, yo las vi. ¡O Lozana!, ¿qué esperas? mira la Garça Montesina, que la llevan sobre una esclereta por no hallar, ni la ay, una tabla con toda Roma. ¿Dónde es el favor? ¿Cómo van sin lumbre, sin son y sin llanto? Mira los galanes que se atapan las narizes quando con ellas passan (DA, 427-428).

Lozana, pues, todavía está en Roma y es testigo del Saco, de la epidemia y de la muerte de las cortesanas, personajes del *Retrato*: esta es la consecuencia de su aparición para el nivel narrativo. Pero en el nivel de la enunciación (segundo estrato) es el libro que todavía permanece en Roma con su autor.

Por lo demás, el Epílogo probablemente también se habrá escrito en más de una etapa: en el título está fechado en 1527, pero en el texto hay referencias a los acontecimientos de 1528. Estilísticamente, también hay cuando menos dos niveles. Uno es una especie de llanto por la Roma pecadora y está lleno de lugares comunes retóricos, aunque teñidos de un profundo sentimiento (de horror). Otro representa algo como una dedicatoria colocada *a posteriori*, dirigida al "señor capitán del felicísimo ejército imperial" cuya identidad se ha discutido arriba. Aquí, el sujeto de la enunciación asume una actitud muy distinta hacia su obra que la que se percibe en la Dedicatoria y el Argumento. Se pide que el destinatario otorgue a la obra "privilegio y gracia" para publicarla, lo cual parece que se consiguió. Pero ahora cualquiera puede intervenir para "mejorar" *La Lozana*:

Mas no siendo obra, syno retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, segund lo que cada uno mejor verá... Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escreví para enmendallo por poder dar solacio y plazer a letores y audientes... (DA, 430-431).

Se mencionan los "vituperadores" del autor, y se apela a su "cuna" para contrarrestar los reproches. La actitud hacia el destinatario y hacia los lectores es sumisa, la conciencia del valor propio está menguado. La conciencia de su autonomía de artista, tan evidente en el *Argumento*, aquí se transforma en una humildad algo exagerada:

...no miren ni poco saber, syno mi sana intención, y entreponer el tiempo contra mi enfermedad. Soy vuestro y a vuestro servicio; por tanto, todos me perdonaréys (DA, 431).

La *Carta de excomunión contra una cruel donzella de sanidad*, que sigue inmediatamente después del Epílogo, es un fragmento intercalado que no tiene relación argumental con el resto de la obra. F. Ugolini descubrió que el texto representa una refundición, realizada por Delicado, de la *Descomunión de amores fecha a su amiga*, del comendador Hernando de Ludueña, que figura en uno de los cancioneros españoles de la época editado por Rennert.²² La *Carta* está versificada lo cual fue señalado desde el siglo pasado por Bonneau. Hasta hace poco Damiani, especializado en F. Delicado, se negaba a aceptar que estaba en verso, y tomaba sus asonancias por el rasgo propio de la prosa medieval.²³ Algunos investigadores pretendieron incorporarla al nivel narrativo interpretándola como experiencia del autor.²⁴ En rasgos generales, la *Carta* aprovecha el tema de las "cortes de Cupido", utilizado en el cancionero del siglo xv y bastante difundido en la literatura medieval europea, sobre todo francesa.²⁵ En el trabajo al que Delicado sometió el texto original de Ludueña hay una notable intención paródica. La *Carta* de Delicado es asimismo compatible con el género del disparate (tiene parecido por ejemplo con las *Maldiciones*

²² Ugolini, *op. cit.*, pp. 477-483.

²³ Cf. "Bibliografía crítica", p. 120.

²⁴ Cf. Pagliarunga de Tuma, *op. cit.*, p. 140.

²⁵ Cf. F. Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz*, pp. 253-254. El tema aparece en los siguientes poetas de los cancioneros castellanos del siglo xv: Suero de Ribera, Juan de Dueñas, el Bachiller Jiménez y otros. También aparece en Torres Naharro (*Concilio venerense* y *Vando de Cupido*). En la prosa el tema es recurrente en Diego de San Pedro y Juan de Flores.

de Salaya). Lo realmente revelador de este texto es el uso paródico de fórmulas de jurisdicción eclesiástica, presentes en parte ya en Ludueña y reforzadas en Delicado, lo que le da un matiz profanatorio y permite inscribirlo en la tradición carnavalesca. Como ya he dicho, no puede ser fechado, pero puede relacionarse por su sentido con el estrato primitivo de la obra.²⁶

Sigue *Epístola de la Loçana a todas las que determinavan venir a ver Campo de Flor en Roma*. La heroína del *Retrato*, a la que el lector creería encontrar en Lípari, se dirige a sus "amigas y en amor ermanas" (cortesanas) informándolas de lo que pasó en Roma "lunes a días seys de mayo de mill y quinientos y veynte y siete, que fue el oscuro día y la tenebrosa noche para quien se halló dentro" (DA, 438). La descripción del Saco es impresionante y tiene visos de ser reflejo de una experiencia propia:

...sucedio en Roma que entraron y nos castigaron y atormentaron y saquearon catorze mill teutónicos bárbaros, siete mill spañoles sin armas, sin çapatos, con hambre y sed, ytalianos mill y quinientos, napolitanos rreamistas dos mill, todos infantes; ombres d'armas seycientos, estandartes de ginetes treyn-ta y cinco, y más los gastadores, que cassi lo fueron todos, que si del todo no es destruyda Roma, es por el devoto femenino Sexu... Prophanaron sin duda quanto pudiera prophanar el gran Sofi si se hallara presente (DA, 437, 438).

Ya no hay ocupación para cortesanas en Roma: "Si por triunfar, no vengáys, que el triunfo fue con las passadas" (DA, 439). Concluye con la idea de que la causa de su partida de Roma fue la situación francamente represiva surgida por causa del Saco:

Sed ciertas que si la Loçana pudiesse festejar lo passado, o dezir sin miedo lo presente, que no se ausentaría de vosotras ni de Roma, máxime que es patria común... (DA, 439; la cursiva es mía).

Lozana, pues, no alcanzó irse de Roma antes del Saco (aun-

²⁶ Dedico a la *Carta de excomunión* un estudio especial que no forma parte del presente trabajo.

que en la Explicación se dijo que "se fue" a Lípari, como hecho ya sucedido). Pero en el momento de la escritura de la *Epístola* tampoco ya está en el "alma cibdad" o, al menos, se está yendo. Tomando en cuenta el conjunto de la obra, tal como se presenta leída de corrido, resulta que es Lozana-libro la que se va (o se fue) huyendo del Saco. En resumen, otra vez obtenemos el juego personaje-autor-libro.

El último anexo es la *Digresión que cuenta el autor en Venecia*, que sostiene el tono enfático y la interpretación moralizante del Epílogo:

¡O gran juyzio de Dios!, venir un tanto exército *sub nube* y sin temor de las maldiciones generales sacerdotales, porque Dios les hazía lumbre la noche y sombra el día para castigar los abitadores romanos, y por provar sus siervos, *los quales somos muncho contentíssimos de su castigo, corrigiendo nuestro malo y visiosso bivar*, que si el Señor no nos amara no nos castigara por nuestro bien (DA, 441; la última cursiva es mía).

El autor explica las circunstancias y la motivación de su salida del "alma cibdad":

Salimos de Roma a diez días de febrero por no sperar las crueldades vindicativas de naturales (DA, 442).

En Venecia, viéndose en una situación de soledad y de desamparo, él tuvo que publicar el *Retrato*; pero la actitud hacia su labor de observador objetivo y artista que se manifiesta con tanta claridad en el *Argumento* y aun en la *Dedicatoria*, aquí se transforma en algo muy diferente, pues le hace casi pedir disculpas por el contenido de su obra, que ahora (¿en 1528?, ¿en 1529 o 30?) por fin entrega al juicio del gran público lector:

Y esta neçessidad me compelió a dar este rretrato a un estam-pador por rremediar mi no tener ni poder, el qual rretrato me valió más que otros cartapacios que yo tenía por mis legítimas obras, y éste, que no era legítimo, por ser cosas ridicu-losas, me valió a tiempo, que de otra manera no lo publicara hasta después de mis días, y hasta que otrie que más supiera lo emendara (DA, 442).

Estos son los preliminares y los anexos del *Retrato de la Lozana andaluza*. Según se ha podido ver en ellos se observa el punto de vista del autor sobre el contenido de su obra y sobre su propia labor de escritor. Es un punto de vista dirigido desde el exterior del *Retrato*, que corresponde al sujeto de la enunciación, y su transformación (desde "protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra ni rrazón ni lenguaje" del *Argumento* hasta "ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escreví para enmendallo" del Epílogo) pone de manifiesto un cambio operado en el sujeto en el proceso de elaboración del texto, desde el manuscrito inicial hasta el último retoque antes de la impresión. Dadas las características del caso, es imposible reconstruir todo el proceso paso a paso; el analista sólo dispone de ciertas indicaciones textuales que muestran dónde se trazaban las fronteras iniciales entre el texto original y los retoques posteriores. Pero si bien estos indicios son insuficientes para exteriorizar aquel proceso en toda su plenitud, esto aún no autoriza el menospreciar su presencia ni el explicar el sentido de la obra como una unidad textual. El texto del *Retrato* en cuanto enunciado, o sea, los mamotretos, tampoco permite esta interpretación unitaria.

Hasta aquí, se ha realizado un intento por trazar el doble perfil del destinador del *Retrato*. Pero esta abstracción sólo tiene sentido cuando se toman en cuenta los dos miembros de la oposición en cuyo circuito se crea el enunciado: el destinador y el destinatario, el sujeto que enuncia y el sujeto que recibe lo enunciado, ambos, participantes en la generación de éste, en este caso, la obra literaria. Por lo tanto la evaluación del sujeto de la enunciación es tan importante como la del segundo sujeto. Para entender el enunciado, hay que captar la intencionalidad del sujeto destinador y la posible reacción del destinatario prefigurada por el primero y registrada en el proceso de la enunciación. Así, el dialogismo interno inherente al discurso se pone de manifiesto en un texto visto como enunciado.

Puesto que en el *Retrato* despunta la huella de un doble proceso de la enunciación, esto es, de una emisión retomada

años después y, por así decirlo, vuelta a enunciar con una intención diferente, se debe concluir que el perfil del destinatario de la obra también cambia en el transcurso del tiempo.²⁷

La intención primera del *Retrato* fue la de "deleytar" con "hablar de cosas de amor" (DA, 69). Los "discretos lectores" obtendrían "plazer y gasajo" al leer la obra. La fórmula "plazer y gasajo", marcada en la edición DA, 71 (nota 15) y explicada según Corominas (*gasajo*, 'placer en compañía, placer social'), no recibe allí ningún comentario. No obstante, tanto la fórmula (registrada desde el *Corbacho*) como el vocablo *gasajo* (que aparece ya en el Arcipreste de Hita) evocan una diversión colectiva, lo cual permite hacer algunas reflexiones acerca de la posible difusión primitiva del *Retrato* y de su verdadero destinatario.²⁸

Muy factible es que la versión manuscrita del *Retrato* (que corresponde al primer estrato de la enunciación) hubiese sido destinada a la lectura oral un público de amigos.²⁹ La connotación de la palabra *leer* como 'leer en voz alta' que se registra en la época, la asociación del acto de leer con el de oír (en el Epílogo Delicado se refiere a sus "lectores y audientes", DA, 431; lo mismo, en Apología: "ver y oír", DA,

²⁷ No identifico a los destinatarios participantes en la generación del enunciado con los convencionales 'Ilustre señor' de la Dedicatoria y 'señor capitán del felicísimo ejército imperial' del Epílogo, ambos, figuras posiblemente concretas junto a Delicado autor. Sin embargo en el mismo cambio marcado por la sustitución del 'Ilustre señor' con el 'señor capitán' (cf. acerca de la no identidad entre ellos en el análisis de la Dedicatoria, p. 122) se registra la profunda transformación del concepto de destinatario, lo cual se refleja en las actitudes del destinador.

²⁸ Corominas relaciona el verbo "agasajar" y los vocablos de la misma raíz, como "gasajo", "gasajado", etc., con el gót. **gasali* 'compañía', derivado de **gasalja* 'compañero' (alem. *Geselle*). "Mas pronto se especializó nuestra familia de vocablos en el sentido de reunión o compañía para divertirse". En este sentido primitivo aparece en el *Libro de buen amor*, en el *Arcipreste de Talavera*, en Juan del Encina, etc. Por ejemplo, "...por lo común *gasajado* es 'placer colectivo que se toma en compañía'" (cf. Corominas, t. I, s. v. *agasajar*).

²⁹ Acerca de la difusión oral de las obras literarias, cf. Margit Frenk, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), Bulzoni, Roma, 1981, 101-123.

424) y el constante uso de *dezir* por 'escribir' en los preliminares y anexos permiten reconstruir al primer destinatario de la obra como "audiente" colectivo. El ambiente de plaza pública es homólogo al espacio de la lectura del *Retrato*. En tal contexto se entiende mucho mejor la fórmula jocosa que remata el *Argumento*: "y quien lo contrario hiziere, sea siempre enamorado y no querido, amén". Entre los anexos es sobre todo la *Carta de excomunión* la que corresponde a tal contexto de lectura. Es una plaza pública virtual, donde reina la percepción carnavalesca del mundo y tienen vigencia las leyes que invierten el orden cotidiano. En ese entorno surge la protagonista de la obra con sus características específicamente carnavalescas: la sabia bufona sin nariz, que "en otra parte más alta que una picota fuera mejor retrayda que en la presente obra" (DA, 75), que se nos presenta a través de una serie de rasgos, dichos y hechos cómicos y que al retirarse "dignamente" de su oficio va a parar a la isla de Lípári, paraíso de delincuentes, donde se encontrará "con sus pares". Es una de las directrices indudablemente presentes en la obra desde un principio, aunque no sea la única. (Otra, que desarrolla el procedimiento de "retrato", se analiza en el capítulo IV). En esta dimensión cómica Lozana engaña, extorsiona y es a su vez engañada y extorsionada (cf. el mamotreto 1), Rampín desempeña el papel de valentón cómico y en el fondo cobarde, roba, es encarcelado, cae en una letrina, vomita al comer jamón (alusión a su condición de converso) —en fin, ambos personajes aparecen como perfectos héroes cómicos populares.³⁰ Los valores de la cultura popular de la risa les son inherentes: por ejemplo, la prodigiosa potencia sexual de ambos es valor positivo asociado a la fecundidad, a la vida, a la posibilidad de una renovación, a la inmortalidad "del gran cuerpo colectivo" del pueblo, si lo describimos en términos bajtinianos. Otros personajes de esta misma dimensión se llaman Badajo, Marzoco, Sietecoñicos, Matehuelo,³¹ etc. En la parte tercera, la que más

³⁰ En esto mi versión y la de *Allaigre* 85 coinciden plenamente.

³¹ En apariencia, Matehuelo es un inocente diminutivo de Matías (así se interpreta el apelativo en D, 275. "Matihuelo diminutivo de

desarrolla la línea mencionada, encontramos una serie de procedimientos y estructuras internas que incluyen, por un lado, cuentos populares de tradición carnavalesca y técnicas de *Volksbuch*³² —cuentos intercalados, incorporados al argumento en torno a la figura de la protagonista—, y, por otra, inversiones paródicas propias de las "categorías carnavalescas" bajtinianas (cf. la Introducción, pp. 38-40).³³

Estos aspectos ambiguos, ambivalentes y cómicos del libro

Matías). Pero si, dejando esta visión ingenua, acudimos al *Cancionero de burlas provocantes a risa*, cuya "audiente" interesada fue Lozana (cf. el mam. XLVII), en la *Visión deleytable*, una especie de "triunfo" priápico, hallamos a Matehuelo personificando el falo adorado por mujeres: visión que tiene su origen, sin duda, en la cultura del carnavalesco (cf. por ejemplo los actos carnavalescos descritos por Sebastián de Horozco en *Crónicas de carnestolendas toledanas de 1555*, I.P.I.E.T., Toledo, 1981, pp. 132-136).

³² Un proceder semejante se encuentra en el *Lazarillo de Tormes*; cf. Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad de "Lazarillo de Tormes"*, Anaya, Salamanca, 1968, pp. 35, 88 (la segunda referencia recoge al *Lazarillo* de Juan de Luna).

³³ Me refiero, sobre todo, al "triunfo de putas" y a la hipotética "taberna meritoria" para las mismas, que aparecen en el mamotreto XLV. Lozana analizando la situación de las prostitutas romanas, observa que "todas esperan que el Senado las provea a cada una según el tiempo que sirvió y los méritos que deve aver, que sean satisfechas. Y segund piensan u creen que harán una taberna meritoria como antiguamente solían tener los rromanos y agora la tienen veneçianos, en la qual todos aquellos que avían servido o combatido por el Senado rromano, si venían a ser viejos o quedaban lissados de sus miembros por las armas, o por la defensión del pueblo, les davan la dicha taberna meritoria en la qual les proveyán del vito e vestito" (DA, 317-318). Después de esta primera equiparación de las cortesanas con veteranos de guerra, en el mamotreto XLV el personaje Silvano *invierte* jocosamente el cuadro de la "seguridad social" trazado por Lozana: "...la taberna meritoria para esas señoras ya está hecha archiospital, y la honrra, ayuda y triunfo que ellas dan al senato es como el grano que siembran sobre las piedras, que como naçe se seca. Y si oýstes dezir que antiguamente, quando venía un rromano o emperador con vitoria, lo llevaban en un carro triunfante por toda la çibdad de Roma, y esto hera gran honrra, y en señal de fortaleza una corona de hojas de rroble, y él asentado ençima, y si alguna señal tenía de las heridas que en las batallas y combates oviese rresçebido, la mostrava públicamente... Que como [las cortesanas] se hazen françesas o grimanas es necesario que en muerte o en vida vayan a Santiago de las Carretas, y allí el carro y las coronas de flores y las heridas serán su mérito y rrenombre a las que vernán..." (DA, 320-321). Las cortesanas se hacen "francesas o grimanas" (germanas) por la sífilis que contraen (*mal francés* o *grillimón*), por eso su "taberna meritoria" será Santiago de las Carretas, hospital para sífilíticos, y su triunfo, tal como se describe.

se asocian al "circuito del habla" primitivo, en el cual participaban unos "audientes" cómplices instalados en la "plaza pública" virtual en que supuestamente se habría dado la lectura del *Retrato*. "Sed non legatur in escolis" (DA, 426; en el original, *iñescolis*), advierte Delicado desde otro nivel de la enunciación, en el que la obra se figuraba ya como impresa. El primer trueque en el diseño del destinatario probablemente se debe a este cambio de estatuto de obra manuscrita a libro impreso, que requeriría un mínimo de "seriedad" y una cierta ubicación en el cuadro de la institución literaria, ya que *La Lozana*, al ser impresa, perdería algo de su carácter rotundamente "extraoficial" que le confieren los aspectos que acabo de mencionar.³⁴ También puede ser que la otra faceta ético-moral de Delicado, orientada más hacia los requisitos de una "obra" impresa que hacia la libertad de un "retrato" leído en manuscrito a amigos, se hubiese mostrado a partir de la etapa culminante de su enfermedad y de la súbita recuperación debida a la aplicación del "palo indio", el guayaco, registrada esta última experiencia en el tratado *El modo de adoperare el legno...*, probablemente publicado ya en Roma con la venia del papa Clemente VII.³⁵

Sin embargo, un primer esfuerzo por salirse de la marginalidad todavía no significaba necesariamente un cambio global de actitud por parte de sujeto enunciador. Esta transformación se da profundamente tan sólo cuando sobre éste operan unas presiones sociales muy notorias. La Roma después del seis de mayo de 1527 ya no se presta para ser vivida como una gran "plaza pública", lugar de conductas, actos y

³⁴ Acerca de la circulación extraoficial de las obras literarias manuscritas en la época que nos interesa, cf. J. M. Díez Borque, "Manuscrito y marginalidad poética en el siglo xvii hispano", *Hispanic Review*, 51 (1983), 371-392, donde, aunque los ejemplos específicos se refieran al siglo xvii, la misma situación anunciada en el título se describe desde las épocas anteriores.

³⁵ Cf. el privilegio papal para la impresión del tratado concedida al "dilectus filius Franciscus Delgado presbyter Giennensis diocesis" el 4 de diciembre de 1526 (*apud* Ugolini, *op. cit.*, p. 451). La hipótesis acerca de una posible edición de *El modo...* anterior a la de Venecia, 1529 (o 1530), única que hasta la fecha se conoce, es también de Ugolini. Antes lo mismo fue señalado por Joaquín del Val en su edición de *La Lozana* (1967), p. 21.

visiones de mundo ambivalentes, la que permitía, aun durante mayores penurias económicas y en medio de las arbitrariedades del poder, adoptar una perspectiva jocosa, irónica —"yo, que soy de chica estatura, no alcancé más alto: asen-téme al pie [del "árbol de la vanidad"] hasta pasar, como pasé, mi enfermedad" (DA, 424)—; escéptica, ambigua, cómico-seria —"Di poco y verdadero y acaba riendo, y suelta sienpre una ventosidad" (DA, 370)—. La transformación decisiva se relaciona, indudablemente, con la vivencia del Saco de Roma. Aquel suceso aparentemente casual, llevado a cabo sin la aprobación del emperador por una tropa multinacional, mercenaria, ideológicamente dispar —hubo, por ejemplo, bastantes luteranos en el ejército imperial católico—, mal pagada y peor controlada, fue, en medio de las guerras franco-italo-españolas, el mayor escándalo de la época debido al impacto simbólico y emotivo que causó la noticia del asalto a la capital del mundo católico. Carlos V deja

en una posición insostenible, por falta de pagas, a su ejército en el norte de Italia. Este ejército, al mando del condestable de Borbón, estaba integrado, en gran parte, por mercenarios alemanes luteranos. Cuando hubieron agotado las provisiones en el ducado de Milán, el condestable ofreció conducirlos contra Roma. Atacaron a la Ciudad Eterna, y aunque pereció en el asalto el de Borbón, penetraron en ella, sometiéndola a un saqueo espantoso... El saqueo de Roma causó gran impresión por todas partes, y los adversarios de Carlos lo explotaron por medio de folletos y hojas volantes. En defensa de su señor, Alfonso de Valdés escribió el *Diálogo entre Lactancio y un arcediano*, en el que interpretaba aquella catástrofe como juicio de Dios contra la ciudad que había faltado a su misión de ser cabeza y ejemplo de la Cristiandad. Carlos V mostró su pesar, suspendió las fiestas preparadas para celebrar el nacimiento de su hijo Felipe, pero no dejó de aprovecharse de la situación.³⁶

La situación, pues, lejos de formar parte de una política coherente, se dio en esta forma a raíz de circunstancias aleatorias. El condestable de Borbón, renegado de la causa de Francisco I, quien fue opositor político de Carlos, encabeza

³⁶ A. Domínguez Ortiz, *Desde Carlos V a la paz de los Pirineos, 1517-1660*, p. 65.

un ejército de luteranos y de mercenarios de todas partes de Europa para castigar a los católicos, y más aún, a la Santa Sede. Desde la perspectiva de un modesto poblador de Roma, por ejemplo Delicado, las cosas cobrarían cierta cohesión *a posteriori*, elaboradas y asumidas ideológicamente para poder ubicarse adecuadamente en el cambio. En 1527, no había "hombre en Roma que osara parecer en hábito eclesiástico por las calles... La persecución contra los clérigos era tan grande, que no había hombre que en hábito de clérigo ni de fraile osase andar por las calles".³⁷ Para Delicado, a la inconveniencia de ser clérigo se sumaba la de ser español, lo que significaba hostilidades por parte de la población romana, que asociaba el desastre ocurrido con la política española. El golpe sufrido por el clérigo andaluz debió de ser arrollador. Después de largos años de enfermedad y privaciones, habrá logrado un mínimo de estabilidad: se repone de su padecimiento, publica o tiene esperanza de publicar *El modo...*; quizá en aquel preciso momento obtiene el vicariato "del valle de Cabeçuela". En 1527, es otra vez perseguido y desplazado (como quizás, antes, por el año de 1492). Ve la situación "como castigo del cielo y de la tierra, pues los elementos nos han sido contrarios. Gente contra gente, terremotos, hambre, pestilencia, presura de gentes, confusión del mar... No se puede huir a la Providencia divina..." (DA, 429). En 1528, se refugia en Venecia, lugar para él nuevo, como hace años lo fue Roma. Ahora el autor de *La Lozana andaluza* ve y aprecia su vida desde otra perspectiva. Su obra, lejos de ser producto y objeto de entretenimiento, ahora debe adquirir una función distinta. Al cambio del destinador corresponde un cambio en la concepción del destinatario. Ahora, el libro no va dirigido a un grupo cómplice, unido por la percepción carnavalesca del mundo. El "lector" se fracciona en individuos virtuales, dispuestos a cuestionarlo todo (una primera fase de este proceso se observa ya en la intermedia Apología). El sujeto ahora no quiere estar allí para contestar, como lo hace precisamente en la Apología:

³⁷ Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, pp. 10-11.

Y si alguno quisiere combatir con mi poco saber, el suyo mucho y mi ausencia me defenderá (DA, 430).

La "sana intención" del *Retrato* ahora quiere ser didáctica y edificante. Desde la actitud humilde del sujeto de la enunciación, el sujeto lector ahora tiene facultades para cambiar la obra, algo que fue prohibido al destinatario inicial. Pero la modestia del destinador a veces aparece como falsa, y su actitud, no tan sumisa como pretende aparentar. Por una parte, en la *Digresión*, el carácter no serio de la obra se subraya como una defensa de su contenido. Por otra parte, resulta que, aunque "los abitadores romanos... somos mucho contentísimos de su castigo de Dios, corrigiendo nuestro malo y vicioso bivar", persiste a la vez una acusación a los "castigadores": "¡guay por quien viene el escándalo!... me aviso que he visto morir muchas buenas personas y he visto atormentar muchos siervos de Dios..." (DA, 441-442). En realidad, el dicho "*amicus Socrates, amicus Plato, magis amica veritas*", que ordinariamente se cita como la confirmación de la actitud crítica de Delicado hacia las costumbres depravadas de Roma, cuestiona más bien, si no los motivos del Saco (interpretados acorde al enfoque erasmista), en todo caso la brutalidad con que se realizó y sus nefastas consecuencias. Bajo esta luz puede interpretarse también el siguiente pasaje de la *Epístola de la Lozana*:

si la Lozana pudiesse festejar lo pasado, o dezir sin miedo lo presente, que no se ausentaría de vosotras ni de Roma...

Así, el comentario dirigido al posible "enmendador" del *Retrato* suena cáustico ("el suyo mucho [saber] y mi ausencia me defenderá").

De esta manera, en los preliminares y anexos el texto de *La Lozana andaluza* aparece como campo y fuente de un diálogo constante entre el escritor y el lector acerca de la obra, la licitud de su contenido y sus personajes, la manera adecuada de escribirla, el propósito del autor y la función del "lector" (destinatario), cuya participación en la generación del texto puede ser resumida bajo dos puntos de vista.

En primer lugar, se trata de ver en la obra una especie de respuesta a las inquietas preguntas del "vulgo" acerca del oficio del escritor y de sus intenciones al escribirla. En segundo lugar, se puede hablar de una concepción más abierta del texto, en el cual el lector puede intervenir como "enmendador". Esta concepción va acompañada de un notorio resentimiento del autor, cuya orientación existencial y el yo creador pasan por una dura prueba en la crisis de 1527-1528.

Así, pues, en el cruce de las actitudes del destinador y del destinatario se genera el enunciado. La transformación histórica del destinador va acompañada por una concepción cambiante del destinatario. El diálogo iniciado en 1524 en las páginas del manuscrito de *La Lozana*, planteado como un regocijante desafío al mundo y, a la vez, como una afirmación del yo del sujeto creador, diálogo re-pensado, re-interpretado, re-escrito y, finalmente, impreso en Venecia, se lee de otra manera en circunstancias personales e históricas diferentes. La transformación se da tanto en la intención del sujeto como por el cambio de las condiciones de emisión y recepción del texto, del que el sujeto está consciente. No se abordan aquí los aspectos de la recepción que conciernen al lector futuro, ajeno al contexto concreto de Delicado, lo cual en parte se ha analizado en el capítulo dedicado a la crítica.

De este modo, un análisis de la obra llevado a cabo de acuerdo con la teoría de la enunciación *sub specie* Mijail Bajtín, permite interpretar el sentido del *Retrato* más allá de ciertas indicaciones demasiado explícitas del autor disseminadas deliberadamente en el texto. La teoría exige prestar una mayor atención a las marcas de la transformación diacrónica del enunciado y de su sujeto emisor; así el análisis del proceso de la enunciación converge con la etapa del análisis textual frecuentemente omitida o menospreciada por los investigadores. Por otra parte, los aspectos de la obra que no concuerdan bien con la tradicional exégesis moralizante del *Retrato* (la percepción carnavalesca del mundo) encuentran su lugar en el significado global del texto. El dialogismo interno de *La Lozana*, que forma parte de la misma concepción de la obra, empieza así a percibirse más nítidamente.

IV. El retrato.

"...los pintores..., quando hazen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan, y no solamente se contentan de mirarlo o cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes e çircunstantes..."

Delicado

"Si el objeto específico del género novelístico es el hombre que habla y su discurso, el cual pretende ser socialmente válido y circular en la sociedad, entonces el problema central de la estilística de la novela puede ser formulado como el de la representación artística del lenguaje, el de la imagen del lenguaje".

Bajtín

La actitud del sujeto de la enunciación hacia a) el objeto que representa, b) la forma —dialógica— en que el objeto se constituye y c) la posible reacción del "lector" o destinatario frente al resultado de la labor artística, se manifiesta también en otros niveles, por ejemplo, en la idea de organizar los mamotretos bajo el designio de "retrato". El tema del presente capítulo hubiera podido centrarse en torno al vasto problema del género literario, pero, sin pretender señalar todos los posibles parentescos genéricos de la obra de Delicado desde la perspectiva literaria que le es contemporánea o posterior —la corriente celestinesca, la picaresca, novela o teatro, o diálogo renacentista, etc.—, me limitaré a abordar el significado de *La Lozana andaluza* en cuanto retrato. La relación de la obra (no demasiado directa, a mi modo de ver) con las tradiciones mencionadas ha sido suficientemente puesta de relieve, discutida, rechazada y se ha vuelto a aceptar por la crítica que acompaña a *La Lozana* desde su "descubrimiento" por Wolf (ver el cap. I). En cambio, la importan-

cia del concepto "retrato" hasta ahora no ha sido profundizada bastante. Para los fines de mi estudio lo del retrato resulta especialmente significativo, porque alrededor del concepto convergen y se cruzan tendencias opuestas que caracterizan al sujeto de la enunciación como ente que se sitúa en cierta medida al margen del decoro social, de la institución literaria y del lenguaje que ésta se está apropiando. Por una parte, a través de todo cuanto implica un retrato se percibe una voluntad monológica e individualista: al querer singularizar a su personaje el sujeto afirma su propio individualismo, manifiesta su propiedad sobre la obra, se posesiona del objeto de la representación reiterando toda su capacidad objetivadora y monológica. Por otra parte, al mismo tiempo se da una tendencia opuesta de tipificación del personaje, con todos sus atributos pero ante todo con su expresión verbal, dentro de la línea de la cultura del carnaval. El tratamiento del género del retrato, a su vez, permite ver la actitud profundamente dialógica del sujeto hacia las formas literarias que le anteceden, así como la inseguridad desafiante respecto a los posibles receptores de su mensaje. A la postre, tiene lugar una identificación parcial del sujeto ("autor") con el objeto representado (personaje → libro), que obra en un espacio abierto por la ruptura de la actitud monológica, de modo que a veces el autor, lejos de darle a su creatura un tratamiento de objeto, deja su postura de *natura creans* y utiliza a su personaje como una especie de *alter ego* o como máscara de carnaval, llegando a canalizar su voluntad de transgresión mediante un lenguaje que lo traiciona.

En este capítulo el *retrato* se observa desde tres ángulos: 1) como parodia de la semblanza historiográfica; 2) en su relación con las teorías de la pintura de su época; 3) como representación de la pluralidad discursiva, es decir, como *imagen del lenguaje*.

1. Retrato y semblanza historiográfica.

Al insistir en varias ocasiones que su libro se ha de llamar "retrato", el autor siempre pretende destacar el estatuto es-

pecial de *La Lozana* frente a otro tipo de producciones literarias, y es en el *Argumento* y en el *incipit* donde se ve la concepción del retrato como género original. En los preliminares, la intención de "rretraer" (cf. ital. 'ritrarre') se ajusta a dos pautas: una de ellas es tradicional y se remonta a las retóricas clásicas (ver *infra*); otra representa un enfoque original de la labor artística. Tanto en los preliminares como en los anexos, es fundamental la justificación de la razón de ser de la obra en su carácter "ridiculoso". A su vez, el deseo de "rretraer rreprehendiendo",¹ no importa en qué estrato de la enunciación se dé, se puede relacionar con la sátira clásica.

En el principio del *Argumento* declara Delicado:

Dezirse a primero la cibdad, patria y linaje, ventura, desgracia y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin, porque solamente gozará d'este rretrato quien todo lo levere (DA, 73).

En el *incipit* se señala que la "historia o rretrato" es "sacado del jure çevil natural de la señora Loçana", y se registra tiempo y lugar del inicio.

Da la impresión que el autor sabía muy bien cómo había que "rretraer", aunque para el lector actual la mención del "jure çevil natural" parezca ambigua.² Efectivamente, el plan diseñado para el desarrollo del retrato se amolda a los esquemas de las retóricas medievales, que en última instancia pueden relacionarse con *De inventione* (llamado de otro

¹ En *Allaigre 85* se subrayan en el grupo *retrato-retraer* los semas de "retractarse" y "reprender", sin duda presentes. Pero C. Alleigre parece considerar a Delicado como pionero, en lengua española, del uso de *retrato* como descripción verbal "neutra". Remito a la contraparte de Torres Naharro, quien también usa *retracto*, pero sin ninguna connotación negativa, más bien lo contrario (cf. *infra*).

² Wardropper la glosa, pero no resuelve, sino que más bien profundiza la aparente contradicción entre lo civil y lo natural. Según este autor, Delicado hace "una especie de elaboración de un expediente sacado del registro civil de Roma, o de la naturaleza. Pero lo que hubiera podido ser simplemente ese seco expediente se transforma en un fragmento de historia palpitante de vida" (*op. cit.*, p. 477). La disyunción puesta entre un expediente del registro civil y uno sacado de la naturaleza no queda explicada, y el "jure çevil natural" de Lozana sigue siendo una expresión enigmática. Cf. *infra* lo que sugiero para resolver la ambigüedad.

modo *Rhetrica vetus*) de Cicerón. Así, para la descripción de las personas Marco Tulio propone:

Ac personis has res attributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, consilia, facta, casus, orationes.³

Respecto a la *natura*, señala Cicerón que su definición es compleja y que, entre otras partes, incluye "natione, patria, cognatione, aetate". He aquí la posible fuente del "jure çevil natural" que menciona Delicado como "cibdad, patria y linaje".⁴ El *victus* o modo de vida se ajusta al "modo y manera" de Delicado. Asimismo, "fortuna, habitus, affectio, consilia, facta, orationes" se reflejan en "ventura, desgracia y fortuna", "conversación", "trato, plática", etc.⁵

Cicerón no tenía que ser necesariamente la fuente directa de Delicado: el eco de la *descriptio* pudo haber llegado al clérigo andaluz por medio de la enseñanza escolar y a través de alguna de las Retóricas medievales.⁶ Es más, lo que interesa, es, no tanto, el mismo Cicerón como "fuente" de Delicado, sino las etapas intermedias a través de las cuales éste hubiese podido enterarse del esquema ciceroniano del registro y, sobre todo, el uso social y literario concreto de este patrón clásico en las épocas inmediatamente anteriores a la aparición del *Retrato*. Es decir, importa el manejo de un modelo

³ *De inventione*, I, XXV. Cito según la edición bilingüe de Harvard U. P. (Cambridge, Mass.) y William Heinemann Ltd (London): *Cicero in twenty-eight volumes*, vol. II, 1968, p. 72.

⁴ Seguramente, también ha de estar presente un juego con otro uso de "çevil" o "civil". Cf. *Autoridades*: "Civil. En su recto significado vale Sociable, urbano, cortés, político y de prendas propias de Ciudadano; pero en este sentido no tiene uso: y solamente se dice del que es desestimable, mezquino, ruin, y de baxa condición y proceder". Este uso está documentado desde *La gran conquista de Ultramar* (cf. *Corominas*, t. I, s. v. *ciudad*). Ver también DA, 16-17, nota 28.

⁵ Cf. *infra* acerca de la *natura ab corpore* (p. 184, nota 4).

⁶ Cf. F. López Estrada, "La retórica en *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán", pp. 323-324. López Estrada maneja como fuente intermedia la Retórica de Matthieu de Vendôme, destacando que "las fuentes eran comunes y la enseñanza uniforme en la Europa románica". Cf. también E. Faral, *Les Artes poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris, 1923, vol. 238 de la "Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes".

discursivo y la formación de un posible *género discursivo* en un período determinado.⁷

Para ejemplificar el uso del esquema del registro proveniente de la *descriptio* ciceroniana en un contexto próximo a Delicado, se pueden aducir dos muestras características relacionadas entre sí; los compendios eruditos pseudo-históricos como el *Mare historiarum* (s. XIV) de Guido della Colonna, traducido al castellano por F. Pérez de Guzmán como *Mar de istorias*, y semblanzas historiográficas como *Generaciones y semblanzas* del mismo Pérez de Guzmán o *Claros varones de Castilla* de F. del Pulgar (s. xv).

Claro, las obras de tipo de *Mare historiarum* no eran lo mismo que las semblanzas historiográficas del último Medioevo. La obra de Colonna viene a ser una serie de biografías de personajes diversos, históricos o fabulosos, pero siempre distanciados del biógrafo por la perspectiva de la tradición o de la leyenda, mientras que las semblanzas del xv pertenecen a la historiografía contemporánea. Pero sin duda ambos tipos de obras poseen características en común obvias para los lectores de su época. La unidad del *Mare historiarum*, por ejemplo, se logra sólo gracias a "una profunda creencia en la continuidad del imperio bajo emperador y Papa, y una exaltación de la obra misional de la orden dominicana".⁸ Por su lado, las *Generaciones y semblanzas* representan "el primer tratado castellano sobre la naturaleza de la historia y los deberes del historiador".⁹ En el trasfondo de estas obras tan distintas se encuentra la idea de la trascendencia de una nación o de un Estado a través de la historia de la humanidad como justificación de los intereses del Estado contemporáneo. Son obras de naturaleza *seria*, con tendencia hacia una suerte de filosofía de la historia, con intereses ideológicos explícitos.

Así, pues, a pesar de que el esquema del registro de datos

⁷ Acerca de la recurrencia del esquema mencionado desde los tiempos clásicos hasta el siglo XV, cf. R. B. Tate, Prólogo a su edición de las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán, p. XIV.

⁸ *Ibid.*, pp. XIV-XV.

⁹ *Ibid.*, p. XV.

para describir a un personaje hubiese actuado como una especie de canevá apto para ser llenado de todo tipo de bordado de valores ideológicos, éstos últimos presentan una serie de constantes. La primera de ellas puede ser ejemplificada con la acepción de la palabra *retrato* que todavía es vigente en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). El retrato

es la figura contrahecha de alguna *persona principal* y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hacía con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las quales y por los reversos de las monedas, tenemos oy día noticias de las efigies de muchos príncipes y personas señaladas¹⁰ (la cursiva es mía).

Ahora bien, las semblanzas historiográficas del siglo xv, o sea, retratos verbales de "personas principales y de cuenta", se rigen por una escala de valores todavía netamente medieval, a pesar de que surgiera en ellas, ocasionalmente, la noción renacentista de valor individual. Fundamentalmente,

la biografía española del siglo xv, nos muestra, en rigor, sólo dos formas arquetípicas de vida que corresponden estrictamente al cuadro de los ideales medievales: los caballeros y los prelados.¹¹

De acuerdo con la semblanza, una de las actividades más excelsas para la expresión de la valía del hombre es la caballería. También se ponderan las cuatro virtudes teologales. El cuadro se complementa con frecuentes referencias a las cualidades que debe poseer un caballero: "buen caballero, cuerdo e bien razonado, de grande esfuerço, muy soberuio e porfioso, buen amigo e çierto con sus amigos".¹²

¹⁰ Covarrubias, *Tesoro*, s. v. 'retrato'.

¹¹ J. L. Romero, "Sobre la biografía española del siglo xv y los ideales de la vida", p. 128.

¹² Cf. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, p. 22.

El mismo patrón ideológico se encuentra en el *Retrato* de Torres Naharro, contemporáneo de Delicado. El *Retrato* fue escrito a la muerte del duque de Nájera, de la familia de los Manrique, y recuerda vivamente por sus tópicos y por la versificación las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Para destacar el contraste entre el *Retrato* de Delicado y el *Retrato* de Torres Naharro, citaré algunos pasajes del

Junto con las virtudes caballerescas, destaca el concepto de *linaje* como clave ideológica típicamente española, que corresponde dentro del patrón retórico a la *cognatio*.¹³

último. Ambos escritores, contemporáneos y españoles, viven en Italia en la misma época. Producen, aunque no simultánea, más o menos paralelamente, dos formas de retrato absolutamente opuestas por su enfoque ideológico:

Levanta tus pies del suelo,
muéuete, Fama gentil,
estiendo tus alas mil,
passa las nuues de buelo.
Cubre las gentes de duelo
desigual;
venga pesar general;
salga plazer de poblado;
repose agora el brocado,
triunphe un poco el sayal.
...
Muchos buenos castellanos
de loar
tienes oy a tu mandar,
y ternás, como has tenido;
mas mejor qu'el que has perdido
no cures de lo buscar.
Al tiempo del pelear,
ansí es
que no durmieron sus pies
ni te mintió su consejo;
y avn agora, avnque era viejo,
no le pesaua el arnés.
En sus palabras cortés
y faceto,
en sus haziendas secreto,
en las batallas osado,
con las damas requebrado,
son los galanes discreto.
Sólo a virtudes subjecto,
dondequiera;
hecho de modo y manera,
como dizen: tal lo quiero;
con sus contrarios de azero,
con sus amigos de cera.
En un guante se os metiera
por amor,
y en caso de pundonor

(*Propalladia*, t. I, pp. 211-215).

vsaua de su grandeza;
nunca auaro por pobreza
ni torcido por temor.
Siempre hizo de señor
su deuer;
tan liberal, a mi ver,
que lo poco que tenía
primero lo repartía
que lo pensasse de hauer.
...
No las manos en los senos,
regalado,
mas buscando honor y estado
para sí y para Castilla;
nascido sobre la silla
y en el arnés estampado.
En el campo, señalado
y animoso;
en las costumbres famoso,
y en los consejos maestro,
y en todas las armas diestro,
y en la persona hermoso.
...
Dexó su cuerpo a la tierra
cuyo fuera,
dexando su fama entera
como sus obras dan fe.
Duque de Nájera fue,
mas rey de los hombres era.
De sus vasallos qualquiera
fue acatado;
guardó tan bien su ganado,
que por la menor oueja
arriscaua la pelleja
y auenturaua el estado.
...
...el nueuo fallestido...
fue verdadero Manrrique...

¹³ Cf. en Cicerón: "...hominum genus...consideratur... [in] cognatione, quibus maioribus, quibus consanguineis..." (*op. cit.*, p. 70).

A ese respecto observa J. L. Romero:

Aun antes que el mero retrato físico y moral, parece fundamental para el biógrafo señalar con precisión el linaje del individuo, como si fuera necesario justificar su elección como tema de reflexión histórica; el linaje, en efecto, determina y precisa la condición social y parece una exigencia subyacente en el espíritu del biógrafo español del siglo xv el dar razón, con ella, de la dimensión histórica del personaje.¹⁴

Más adelante señala:

...se ha llegado al fin del siglo y, pese a la *Celestina* y a Juan de la Encina, los elementos populares burgueses quedan fuera del campo que se estima noble y digno de la atención de la historia, testigo, solamente, de la gloria y fama de *oradores* y *defensores*.¹⁵ Así, pudieron Villena o Santillana —letrados y caballeros— parecer dignos de ser evocados en cuanto señores, pero no podían parecerlo en España Juan de Mena o Martínez de Toledo, pese a su valimiento cortesano, y menos aún el ropero Antón de Montoro, o Gil de Siloé, o Pedro Berruguete.¹⁶

No cualquier personaje, pues, podía ser objeto de la historiografía oficial, y la importancia histórica de los ilustres varones de Castilla se medía ante todo por el linaje.

¹⁴ Romero, *op. cit.*, pp. 118-119. Nótese la exacta coincidencia de la consideración de este autor con la apreciación "tan sólo" lexicográfica de Covarrubias del vocablo "retrato". Considero oportuno recordar la siguiente observación de Bajtín/Voloshinov: "Cada signo está sujeto a los criterios de evaluación ideológica... La palabra no es solamente el signo más puro y de mayor poder indicador, sino que además es un *signo neutral*... La clase no coincide con la comunidad de signos, es decir, con la comunidad, constituida por la totalidad de usuarios del mismo conjunto de signos para la comunicación ideológica. Varias clases diferentes usan la misma lengua. Como resultado, en cada signo ideológico se intersectan acentos con distinta orientación. El signo se convierte en la arena de la lucha de clases" (*Filosofía del lenguaje*, pp. 25, 36.) Así, el "retrato" de Covarrubias se comprende en el mismo sentido que la "semblanza" del xv, pero no coincide con el valor que le da Delicado.

¹⁵ Fue Don Juan Manuel quien, en su visión oficial de la sociedad la dividía en *oradores*, *defensores* y *labradores*, esquema que de hecho sobrevive hasta la época moderna. Hablo más acerca de esto al trazar el perfil sociológico de Lozana y Delicado, en el capítulo V.

¹⁶ Romero, *op. cit.*, pp. 127-128.

A esta red doblemente tradicional de estructuras y valores se sobrepone, actualizándolos, la intención del autor de semblanzas, consciente de su oficio y deber de historiador. Así, dice Pérez de Guzmán:

E, a mi ver, para las estorias se fazer bien e derechamente son neçesarias tres cosas: la primera, que el estoriador sea discreto e sabio... La segunda, que él sea presente a los principales e notables abtos de guerra y de paz... La tercera es que la estoria non sea publicada biviendo el rey o príncipe en cuyo tiempo e señorío se hordena, porque el estoriador sea libre para escriuir la verdad sin temor.¹⁷

Estamos ante una interesante combinación de valores arquetípicos atribuidos a los prototipos históricos de las semblanzas con la pretensión de testimonio imparcial del historiador. Pero "la ideología está en todas partes", y R. B. Tate logra precisar la verdadera posición de Pérez de Guzmán¹⁸ señalando las pautas más destacadas de su pensamiento: el conocimiento del glorioso pasado imperial de Roma como clave de la interpretación de la presente expansión castellana; los conceptos de patria y nación, que en aquella época, en el contexto del centralismo castellano que se está forjando entonces, empiezan a adquirir un significado próximo al moderno; el paralelo entre romanos y castellanos, señalando la supremacía de los últimos en materia militar sobre los prestigiosos romanos, pero cediéndoles la del campo literario. Estas marcas ideológicas permiten ver cómo Pérez de Guzmán va tomando partido en la interpretación del proceso histó-

¹⁷ *Generaciones y semblanzas*, p. 2-3.

¹⁸ Tate extrae tres citas características que permiten hacer ajustes en la imagen de imparcialidad total del historiador que Pérez de Guzmán nos ofrece en el prólogo a las *Generaciones y semblanzas*. La primera proviene del *Mar de istorias* y es reminiscencia de Petrarca: "el que todas las historias romanas leyere non crea solamente que lee los hechos de Roma, mas generalmente de todo el mundo". Otra, de los *Loores de los claros varones*: "El amor e la afición/non tienen modo temprano;/yo soy tanto aficionado/a la patria e nación/que non temo reprehensión,/pues de buena intención/viene". Y, por fin, el comentario de Pulgar: "El noble cauallero Fernán Pérez de Guzmán dixo verdad, que para ser la escritura buena e verdadera, los caualleros deuan ser castellanos, e los escritores de sus fechos, romanos" (Tate, *op. cit.*, p. XVI).

rico contemporáneo y cómo Pulgar, su imitador, se perfila ya como portador de una visión determinada de este proceso, la que se va convirtiendo en una versión oficial: Pulgar retoma con entusiasmo la idea de que los hechos de los castellanos, aún más valerosos que los romanos, son dignos de la escritura lapidaria romana.

El destinatario de las semblanzas es específico. Los *Claros varones* de Pulgar, por ejemplo, van dirigidos a "Reina Nuestra Señora". En términos más generales, el mensaje de las semblanzas está destinado a la posteridad, a las generaciones futuras concebidas, desde luego, no como individuos concretos, sino como futuros intérpretes de la Historia, a quienes hay que ofrecer una versión de ella que concuerde con los intereses del Estado actual. Todos estos aspectos permiten definir las semblanzas historiográficas como género *oficial*, que funciona y tiene sentido en un circuito de comunicación discursiva donde las jerarquías importan y donde predomina la ideología de la clase en el poder.

Esta digresión, algo extensa, acerca de los esquemas retóricos y el significado de los textos históricos que dentro de estos moldes habían surgido, se ha hecho para mostrar el contexto literario concreto con el cual se relaciona la intención artística de Delicado, quien, por lo visto, empieza su texto manejando el mismo patrón retórico. Y es aquí donde se puede captar una parte del diálogo que el *Retrato* entabla no tanto con otros *textos* (al menos que se trate de textos semióticos culturales, en el sentido lotmaniano), sino con ciertos patrones discursivos. Sin duda, el clérigo andaluz inicia el *Retrato* mínimamente consciente de qué tipo de textos venía utilizando el dicho patrón, así como de su ideología. Si se coloca el *Retrato* en la perspectiva de la obra de Pulgar, de Pérez de Guzmán (o de cualquier otra semblanza historiográfica, o incluso de un tratado pseudo-historiográfico, pero con el mismo manejo subyacente del concepto de la historia), resulta claro qué tipo de respuesta es la de Delicado, porque la historia de Lozana arranca de una manera poco menos que escandalosa.

Para verlo, es necesario analizar el primer mamotreto (pero

considérese que ya desde la Dedicatoria y el *Argumento* el lector tiene presente el oficio de la heroína). Así, encontramos, respecto al *nomen* y *natura* (*ab anima, corpore, natione, patria, aetate, cognatione, sexu*), que la señora Lozana (no es nombre, sino apodo) fue, nada menos que natural y compatriota de Séneca, "y no menos en su inteligencia y resaber". Obviamente, no pertenece ni al estado noble ni, por supuesto, al de los prelados (no se olvide la interdicción implícita de biografíar a personajes de estado llano) y, por si acaso, tan sólo Séneca¹⁹ puede justificar su linaje. *Ab anima*: "tuvo ingenio y memoria y vivez grande".²⁰ *Ab victum* (que se explayará también en los mamotretos): "escusava a su madre procurador para sus negocios. Sienpre que su madre la mandava yr o venir, hera presta... fue en Granada mirada y tenida por solicitadora perfecta e prenosticada futura", es decir, nada de gravedad o seriedad; tenía una fama más bien ambigua. *Consilia*: "Hija, sed buena, que ventura no's faltará". En cuanto a *facta, casus, orationes*, a ellos, como sabemos, están básicamente dedicados los mamotretos, que presentan "en vivo" los aspectos mencionados. Uno de los primeros *facta* fue "saltar una pared sin licencia de su madre".

Visto desde este ángulo, el *Retrato* ya desde la primera página debía de "provocar a risa", y no tanto por lo risible del personaje como por la manera misma de presentarlo, por el contraste que surgía de la mezcla de un contenido

¹⁹ En otra parte, es el Roperio Antón de Montoro quien fundamenta la alcurnia lozanesca: "Enbaxador: ¡...esta dona yo la vi en Bancos que parlava muy dulce y con audacia que parecía un Séneca! Cavallero. Es parienta del Roperio, conterranea de Séneca, Lucano, Marcial y Aviçena" (DA, 271-272). Crea un interesante contraste el encontrar al Roperio en tan ilustre compañía, cuya mención es lugar común acerca de la identidad hispana que sobrevive hasta la época actual. Esta *mésalliance* carnavalesca produce un efecto ambiguo y cómico.

²⁰ En cuanto a su *natura ab corpore*, de ésta nos enteramos en los demás mamotretos: "era dicho entre todos de su loçanía, así en la cara como en todos sus mienbros" (DA, 89); era ella "hermosa y habladera" (DA, 92); tenía en la frente "una estrella" y le faltaban las "sonaderas". Además, el comentario de Rampín: "...tiene lindo cuerpo... ¡Si la viéades vos en la estufa!" (DA, 139) o de Trugillo: "he oído que tenéis vos muy lindo lo vuestro" (DA, 342), o los de muchos otros personajes.

“bajo” a una forma destinada tradicionalmente a otros propósitos, mucho más elevados y, sobre todo, serios. Se trata de una *inversión paródica*²¹ de un género discursivo; el objeto de la parodia no es una obra determinada sino ciertos procedimientos discursivos empleados exclusivamente en contextos serios y consagrados por las instituciones oficiales. Delicado destina su obra a lecturas extraoficiales e, inicialmente, a un auditorio amistoso en ambientes equivalentes a la plaza pública carnavalesca; aplica un patrón retórico serio a un contenido que no le corresponde, porque no está describiendo a una “persona principal y de cuenta”, ni siquiera a un varón, sino a una mujer de linaje dudoso, de oficio escandaloso, de hechos ambiguos, de discurso malicioso y de aspecto ambivalente (una belleza sin nariz, imperfecta pero vital). Esta semblanza se traza mediante un lenguaje lleno de dobles sentidos, alegre, irónico, irreverente.

El *Retrato* utiliza las inversiones paródicas de géneros discursivos en varias ocasiones, con efecto cómico o irónico, pero sin referencia a la concepción global del género a la que acabo de aludir. Una de ellas aparece en el tercer mamotreto, en la escena de la seducción de Lozana por Diomedes el Raveñano, y probablemente tiene relación con *La Celestina*:

Diomedes. Señora, su nombre me diga.

Lozana. Señor, sea vuestra merced de quien mal lo quiere.

Yo me llamo Aldonça, a servicio y mandado de vuestra merced.

²¹ Conviene distinguir entre la parodia, o inversión paródica, como procedimiento, y la parodia como género. *La Lozana* en su totalidad no puede considerarse como parodia, pero emplea el procedimiento en varios lugares para contribuir a la conformación de un género distinto. En cambio, la *Carajicomedia* o *Coplas de Fajardo*, una de las lecturas favoritas de Lozana (cf. el mamotreto XLVII), es una parodia (“género parásito”, según Carlos Varo) de una obra determinada que es el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Aparentemente de origen cortesano, la *Carajicomedia* repite en clave festiva y burlesca la forma externa, la versificación y algunas modalidades composicionales de las *Trescientas* (Dedicatoria, Prohemio, invocación a la Lujuria como si fuera Musa e incluso las glosas de Hernán Núñez), imponiéndoles un contenido bastante soez, pero en muchas ocasiones ingenioso y divertido. Es probable que en el fondo las *Coplas de Fajardo* tuviesen una finalidad política. (Cf. *Carajicomedia*, texto facsimilar, edición, estudio y notas de Carlos Varo, Editorial Playor, Madrid, 1981/Colección Nova Scholar/).

Diomedes. ¡Ay, ay!, ¡qué herida! Que de vuestra parte qualque vuestro servidor me a dado en el corazón con una saeta dorada de amor.

Lozana. No se maraville vuestra merced, que quando me llamó, que viniese abaxo, me pareçe que vi un mocho, atado un paño por la frente, y me tiró no sé con qué. En la teta yzquierda me tocó.

Diomedes. Señora, es tal ballestero que de un mismo golpe nos hirió a los dos. Ecco adonque due anime in uno core.

¡O Diana! ¡O Cupido! ¡Socorred a vuestro siervo! Señora, si no rremediamos con socorro de médicos sabios, dubdo la sanidad, y pues yo voy a Cáliz, suplico a vuestra merced se venga conmigo.

Lozana. Yo, señor, verné a la fin del mundo, mas dexe subir a mi tía arriba, y pues quiso mi ventura, seré siempre vuestra más que mía (DA, 86, 87).

Lozana y Diomedes se ven por primera vez y se entienden instantáneamente. Para hacer el trato, emplean un lenguaje cortesano, que ofrece un jocoso contraste con la crudeza de la situación. Incorporan la mención indirecta de Cupido en el habla coloquial (“Qualque vuestro servidor”, “me pareçe que vi un mocho”, etc.). Lo de la “teta yzquierda” es reminiscencia de *La Celestina*: “Mi mal es de corazón,, la izquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes” (parlamento de Melibea del Décimo auto.²² La referencia a Melibea puede interpretarse como parodia de la situación literaria de doncella enamorada.²³ Quizá también lo del “socorro de médicos sabios” tenga que ver con la evocación de “Crato y Galieno, médicos” por Calisto en el Primer auto de la *Tragicomedia*.²⁴ “Ecco adonque due anime in uno core” es una posible reminiscencia de Dante.²⁵ Pero lo más destacado del pasaje sea probablemente el uso de cons-

²² *La Celestina*, p. 156. Observación de Ma. Rosa Lida (*op. cit.*, p. 446).

Sin embargo, también puede ser un lugar común del lenguaje petrarquista y su uso sería igualmente paródico: “[...] a mí, sobre la yerva estendida, una escondida bívora viviente entre ella parecía que en la siniestra teta debaxo me traspasara y semblava que me escoziase [...]” (Bocacio, *Fiameta*, p. 81.)

²³ Cf. también DA, 86, nota 9.

²⁴ *La Celestina*, p. 47.

²⁵ Cf. Pagliarlunga de Tuma, “Erotismo y parodia social en *La Lozana andaluza*”, p. 124.

trucciones híbridas, es decir, la mezcla, dentro de un mismo enunciado e incorporados en un mismo giro sintáctico, de dos o más lenguajes sociales.²⁶ Los tópicos cortesanos y literarios en los parlamentos de Lozana y Diomedes conviven pacíficamente a nivel coloquial, pero contrastan con la relación escabrosa que se establece entre los personajes. El contraste permite ver la interacción dialógica entre el registro cortesano y culto del lenguaje con el habla cotidiana en un ambiente de prostitución, recreada por Delicado sobre todo mediante la concentración de los dobles sentidos sexuales.

Un caso más de inversión paródica de un género discursivo aparece en el mamotreto LV (la historia de Coridón incorporada en la de Lozana). Lozana aconseja a Coridón que hable a su amada de la siguiente manera:

Eco, madona, el tuo caro amatore; se tu voy que yo mora son contento. Eco coluy que con perfecta fede, con lachryme, pene y estenti te a senpre amato e tenuta esculpita in suo core. Yo son Coridón, tuo primo servitore. O mi cara Polidora, fame el corpo felice, y seró senpre tuo, Jaqueta, dicta Beatrice (DA, 371).

²⁶ Acerca del fenómeno de la hibridización, cf. Bajtin, *PLE*, pp. 114-125. El investigador soviético habla del encuentro de dos conciencias lingüísticas, divididas por su época o diferenciación social, dentro de un mismo enunciado. La hibridización es una de las maneras de construir una *imagen del lenguaje*, que sólo puede constituirse desde el punto de vista de otro lenguaje. Estos híbridos lingüísticos poseen un doble acento entonacional y corresponden a dos lenguajes, considerando que un lenguaje social representa una visión del mundo. Los puntos de vista representados por los lenguajes respectivos no se confunden, sino que se relacionan dialógicamente. Sintácticamente, un híbrido lingüístico bivocal e internamente dialogizado reúne en el marco de un mismo enunciado dos enunciados potenciales, como réplicas de un posible diálogo que nunca puede concretarse en enunciados independientes, a pesar de que sus formas no desarrolladas se perciben en la totalidad de la construcción sintáctica. Cf. también mi artículo "El espacio de Mijail Bajtin: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", p. 107. Por cierto, en un mismo apartado Bajtin menciona otros métodos de construcción de la imagen del lenguaje; entre ellos, la *estilización*, la *variación* y la *estilización paródica*. Los tipos de inversión paródica de procedimientos discursivos y de parodias de lenguajes sociales en *La Lozana andaluza* podrían analizarse como estilizaciones paródicas. Lo mismo podría decirse de la *Carijacomedia*. Pero este enfoque me llevaría a un intento de clasificación de discursos, mientras que lo que me interesa es la función de estos procedimientos en una obra concreta.

El lejano eco del "dolce stil nuovo" contrasta con el propósito elemental del enamorado, quien aspira a ser "corpo felice", así como con la cómica lección de español que Lozana le da a Coridón, quien repite los vocablos con mucha malicia.²⁷

Pero éste y otros tipos de parodia de géneros discursivos poseen en la obra la función radicalmente distinta de la que corresponde al patrón retórico mencionado arriba. Las inversiones citadas forman parte de los recursos empleados para la caracterización del habla de los personajes (*orationes* y *notatio*; cf. más adelante acerca de la *Rhetorica nova*). Aunque establezcan una relación dialógica (irónica respecto a las obras literarias evocadas, o festiva y regocijante en el contexto entremesil del mamotreto LV) con sus patrones discursivos de origen, no pretenden minar las bases mismas de su existencia. En cambio, el esquema del registro de los datos biográficos que se transparenta en el inicio de la obra, es todo un atentado contra la tradición o, peor aún, contra la institución, todavía reciente, de la historiografía oficial.²⁸

Es factible que la relación con el patrón retórico tradicional sea en realidad más profundo que este primer esbozo de la vida de Lozana que representa el primer mamotreto. Una preocupación por relacionar el retrato físico con el moral se nota a lo largo de todos los mamotretos y tiene su antecedente más lejano en la *Rhetorica nova* de Cicerón (cf. los conceptos o figuras de *effictio* y *notatio*).²⁹ La inno-

²⁷ Cf. DA, 370-372: "Lozana. ...¿Me dirás 'celestial' sin tartamudear? Coridón. Ce-les-ti-nal. Lozana. ¡Ay, amarga, mucho tartamudeas! Di 'alcataza'. Coridón. Al-ca-go-ta-ra. Lozana. ¡Ay, amarga, no ansí! Y tanto çeças; lengua d'estropajo tienes... tienes trastravada la lengua, que mucho estropajo comiste, pues no puedes dezir en español arrofaldada, alcataza, çestial. Coridón. Ar-ro-fia-na-da; al-ça-go-ta-ra; ce-les-ti-nal". A su vez, la historia misma de Coridón, de tipo *novellino*, contrasta cómicamente con el diálogo entremesil (en parte citado aquí), entre Lozana y este pajecillo.

²⁸ El caso de la *Carajicomedia*, si se confirma la hipótesis de C. Varo acerca del trasfondo político actual de la obra, sería igualmente contestatario y explosivo, aunque el cuestionamiento en su caso estaría no tanto dirigido en contra de una obra concreta —que de hecho tan sólo se ridiculiza—, sino en contra de personajes reales y regios.

²⁹ Cf. Cicerón, *Rhetorica ad Herennium*, XLIX, 3-5. Ed. cit., vol. I, pp. 386-395.

vación de Delicado consiste en pretender retratar a un tipo social tradicionalmente rechazado como objeto de semblanza, y en el empleo mayoritario del diálogo para la presentación del carácter, lo cual se expresa en una puesta en perspectiva de la protagonista, a quien vemos casi siempre (con la excepción del inicio —narrado— de la obra) desde el punto de vista de otros personajes (cf. las pp. 92-93 del presente estudio).³⁰

El dialogismo que acompaña el esquema retórico en el inicio de la obra podría tener una función estructurante, pero Delicado pronto abandona aquel plan primitivo de la parodia de semblanza estática y, ateniéndose en términos muy generales a los ecos de la *Rhetorica nova*, ensaya en el *Retrato* técnicas nuevas, absolutamente inusitadas en el contexto literario de su época.³¹ La intención de renovar la tradición del retrato literario se hace patente en el paralelo manifiesto entre retrato escrito y retrato pintado en el sentido que Delicado da a esta comparación.

2. Retrato y pintura.

El patrón discursivo subyacente en el inicio de la obra no tiene una definición explícita ni referencia clara a su

³⁰ Por razones de espacio y de unidad temática de mi trabajo me es imposible referirme a todas las innovaciones estructurales introducidas por Delicado en la tradición del diálogo literario —que tiene un antecedente inmediato en *La Celestina*— y en la del retrato o semblanza. Entre los estudios particularmente útiles para este tema mencionaré el de Augusta Espantoso Foley, *Delicado. La Lozana andaluza*, Grant & Cutler Ltd—Tamesis Books Ltd, 1977 (Critical Guides to Spanish Texts). En el capítulo "The Dialogue", Espantoso Foley observa tres "técnicas" empleadas por Delicado: "question-answer technique", "the two levels of dialogue" y "the film and newcaster technique" (pp. 31-46).

³¹ He pretendido demostrar que el cuestionamiento dialógico del sujeto de la enunciación está dirigido hacia un género formado específicamente en España, aunque sobre un armazón clásico. La cuestión que no pretendo resolver aquí, es la de la influencia de la literatura italiana en Delicado. A juzgar por la totalidad de su obra, la literatura italiana interviene escasamente en su formación: casi todos los tópicos literarios que aparecen en el *Retrato* pertenecen a la literatura española y su contexto. Por eso parto de la hipótesis de que el cuestionamiento de la retórica va orientado hacia la semblanza castellana, lo cual quizá no resultaba tan actual estando alejado el clérigo andaluz del ambiente literario patrio. Tal vez sea una de las razones por las cuales esta parodia tenga un espacio tan reducido en la totalidad de la obra.

origen y sólo puede ser descubierto mediante un análisis. En cambio, el "retrato" como creación original, a pesar de carecer de una definición precisa y unívoca, cuenta con una serie de concepciones que, aunque varíen a través de la obra, tienen en común el hecho de que el retrato viene a ser vehículo para la expresión de los puntos de vista personales del autor, expresión surgida al margen de los marcos que la experiencia literaria anterior ofrece como precedente, patrón o norma. Las concepciones del género del retrato cambian, como se ha dicho, según el estrato de la enunciación a que pertenezcan —"porque no le pude dar mejor matiz no quiero que ninguno añada ni quite", en el *Argumento*, frente a "no siendo obra, sino retrato, cada día queda la facultad para borrar y tornar a perfilarlo" del Epílogo—, mas la referencia a los recursos pictóricos y la conciencia de la originalidad de concepción están siempre presentes.

Así, en el *Argumento* existe una comparación entre la labor del pintor y la del escritor:

Todos los artífices que en este mundo trabajan deseen que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuesen. Y véase mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque quando hazen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan, y no solamente se contentan de mirarlo e cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes e çircunstantes, y cada uno dize su parescer, mas ninguno toma el pinzel y emienda, salvo el pintor que oye y vee la rrazón de cada uno, y assí emienda, cotejando también lo que vee más que lo que oye; lo que muchos artífices no pueden hazer, porque después de aver cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar. Y porque este retrato es tan natural, que no ay persona que aya conocido la señora Loçana en Roma o fuera de Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras, y assimismo porque yo he trabajado de no escrevir cosa que primero no sacasse en mi dechado la lavor, mirando en ella o a ella. Y viendo, vi mucho mejor que yo ni otro podrá escrevir... (DA, 74).

El parangón con la pintura se sostiene en el "ver" o "mirar" el natural para después representarlo; un escritor representa lo que ve verbalmente, y un pintor u otro "artífice", plásticamente. El paso de la vista a la expresión verbal del

retrato se realiza a través del oír”: “conformava mi hablar al sonido de mis orejas” (DA, 423). El pintor, basándose en la percepción visual, es capaz de representar lo que ve verídicamente. Es evidente que Delicado considera emular el procedimiento en términos de la palabra escrita.

La confianza en la infalibilidad del conocimiento a través de los sentidos, en el principio de la experiencia y en las posibilidades representativas del lenguaje sustentan la actitud artística de Delicado. Pero no siempre la percepción sensorial se consideró la vía confiable del conocimiento.

Ya san Agustín, en *De la fe en lo que no se ve*, advierte que la percepción visual es engañosa.³² Durante la Edad Media, los teólogos sostienen incluso que es malo fiarse de los sentidos. En el siglo XII, el cisterciense Bernardo de Clairvaux considera que los ojos son “*annuntii fornicationis. Visio est prima occasio fornicationis. Mens enim per oculos capitur. Per oculos enim intrat ad mentem sagitta amoris*”.³³

En el siglo XIII, Gonzalo de Berceo ve en los sentidos corporales un instrumento de engaño e ilusión y, sobre todo, la puerta abierta a toda clase de pecados:

Cinco sesos del cuerpo q[u]e nos façen peccar,
el ver, el oír, el oler, el gostar,
el prender de las manos que dizimos tastar.³⁴

El menosprecio de los sentidos está relacionado con la doctrina oficial de la Iglesia: apagarlos significaba concentrarse en los valores interiores, poder meditar acerca de Dios, pensar en el otro mundo, el eterno, ya que lo accesible a los sentidos representaba lo pasajero, lo fugaz, tan sólo una preparación para la vida verdadera. El conocimiento de Dios era el valor supremo. El ideal cristiano consistía en el vivir en función del más allá; el mundo real estaba limitado geográficamente y cerrado en cuanto a posibilidades de conocimiento, pensamiento y sensación. Posteriormente, cuando se descubre que el aspecto del mundo real era mucho más com-

³² Cf. *Obras de San Agustín*, t. IV, BAC, Madrid 1945, pp. 679-682.

³³ *Apud Gillet, Propalladia*, t. IV, p. 156.

³⁴ *Milagros de Nuestra Señora*, p. 63.

plejo y cognoscible de lo que antes se pensaba —se suceden uno a otro los grandes descubrimientos geográficos, se revalora el mundo grecolatino, surge una nueva espiritualidad dentro del mismo cristianismo—, se reivindica entonces la importancia de los sentidos para conocer la realidad y actuar sobre ella. En las letras españolas, el cambio se registra, por ejemplo, en *La Celestina*: recordemos la imagen del autor, “retraído en su cámara, acostado sobre su propia mano, echando sus sentidos por ventores y su juicio a volar”.³⁵

La confianza que Delicado expresa en los sentidos como mediadores entre el mundo exterior y el hombre que lo observa, indaga e interpreta, es algo más que una actitud espontánea. Es una toma de conciencia y un juicio valorativo de las posibilidades del hombre para percibir adecuadamente la realidad y para interpretarla correctamente.

Leonardo da Vinci, contemporáneo de Delicado y uno de los primeros científicos modernos, considera que

las verdaderas ciencias son aquellas que la experiencia ha hecho penetrar a través de los sentidos.

Por otra parte,

el ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza.³⁶

Por cierto, para él la pintura es una especie de ciencia que reproduce y así permite conocer —más allá de la *mimesis* aristotélica— la naturaleza objetivamente, ya que se basa en el estudio matemático de la perspectiva y su primer contacto con el exterior es la vista, el más noble de los sentidos.

Leonardo, como tantos humanistas de la época, traza un parangón entre poesía y pintura:

La pintura —dice— es poesía muda y la poesía es pintura ciega, pero ambas intentan imitar la naturaleza cuanto les es posible.³⁷

³⁵ *La Celestina*, p. 35.

³⁶ *Tratado de pintura*, p. 51.

³⁷ *Ibid.*, p. 55.

El tópico horaciano *ut pictura poesis* llega a representar, en la época señalada, el cambio de actitud ante las posibilidades del conocimiento a través de los sentidos. La postura de Leonardo cobra la importancia de una visión del mundo y de un método de conocimiento, y las ideas en torno a ella constituyen uno de los alimentos intelectuales más significativos en los pensadores de la época.³⁸

La analogía entre la literatura y la pintura como método de conocimiento pasa a formar parte de las ideas de Delicado acerca de la representación verbal de la realidad. Puesto que el *Retrato* fue compuesto como si fuera una pintura, el procedimiento garantiza, según el clérigo andaluz, la veracidad y la objetividad científica de la representación.

El prestigio de la pintura se refleja en el *Retrato* en una serie de símiles y metáforas que aparecen en la Dedicatoria, *Argumento* y Epílogo: "Todo retrato tiene necesidad de barniz" (DA, 71); "no le pude dar mejor matiz" (DA, 75); "no siendo obra syno retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo"; "pinzeles acutísimos de los que rremirarán no estar bien pintado o compuesto" (DA, 430). Estas referencias, distintas desde el punto de vista de la concepción y el sentido, a través de la metáfora de la pintura dan cierta unidad a la totalidad de la obra y reiteran la analogía entre la pintura "científica" y el retrato verbal hecho del "natural".

No obstante, no es suficiente trazar una analogía —por cierto, el método analógico es característico de Leonardo en cuanto pensador—,³⁹ entre pintura y representación verbal, para considerar que el objetivo verista esté cumplido. En las metáforas pictóricas y en la actitud de *natura creans* adoptada por el autor ("no compuse modo de hermoso dezir, ni saqué de otros libros, ni hurté eloquencia...; ni quise non-

³⁸ Cf. R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*, New York, 1967. Sin duda, Delicado debió haber sorbido estos aires en Italia, y la Roma de Alejandro VI, Julio II y León X fue el lugar adecuado para que estas ideas se hicieran más o menos corrientes, para poder llegar, transformadas y simplificadas, a las páginas del *Retrato de la Lozana andaluza*.

³⁹ Cf. la Introducción de Angel González García a su edición del *Tratado de pintura* de Leonardo, p. 18.

bre, salvo que quise rretraer munchas cosas rretraiendo una, y rretraxe lo que vi que se devría rretraer, y por esta comparación verán que tengo rrazón", DA, 73) se percibe una voluntad y una disposición intelectual para individualizar y a la vez tipificar, se afirma la propiedad sobre la creación ("que ninguno quite ni añada palabra ni rrazón ni lenguaje"); es la voz del sujeto de la enunciación, la voluntad, la actitud, el propósito, el deseo, el proyecto. Pero, ¿cómo se logra en realidad un retrato verbal, con qué medios, en qué sentido?

Por supuesto, la línea volitiva de *natura creans* está suficientemente manifestada en la obra en su sutil perspectivismo, en el continuo juego entre el autor personaje y el autor creador, en la exposición del proceso de la escritura, etc. El proceso de la creación artística está descrito de la siguiente manera por B. Wardropper:

... en el sentido más estricto, Lozana es el modelo, el dechado: "Yo he trabajado —dice Delicado hablando de sus relaciones con la andaluza— de no escrevir cosa que no sacasse en mi dechado la labor, mirando en ella o a ella". Es decir, que su busca del realismo es algo más que simple fidelidad fotográfica; ha completado la observación de los rasgos exteriores de su modelo —a ella— con una introspección de su psique —en ella—. Ahora bien, esta doble observación no podía ser objetiva; tenía que pasar por las facultades discriminatorias del espíritu del artista: "sacava lo que podía, para reduzir a memoria".⁴⁰

3. Retrato y verbo.

La voluntad artística de Delicado está presente en el deseo de mostrar a un personaje singular, mediante la selección de los rasgos característicos de una mujer supuestamente real. Quiere indagar en su interior y describirla también desde su propio punto de vista como autor. A su disposición sólo están las palabras y las formas discursivas. ¿Cuáles escoge para "dibujar" a la señora Lozana?⁴¹

Ya se ha mostrado cómo aprovecha la inversión de una

⁴⁰ Wardropper, *op. cit.*, p. 478.

⁴¹ El término *retraer* empleado por Delicado con el sentido de 'retratar' connotaba posiblemente 'contar', 'referir' (así se emplea en el

técnica tradicional de retrato verbal, la semblanza. *El Retrato de la Lozana andaluza* se abre con la descripción de la protagonista marcada por la carnavalización festiva del procedimiento literario viejo. El carnaval, sistema de arquetipos y de relaciones arquetípicas, contribuye a *caracterizar* a un personaje literario. Al confluir en el *Retrato* el propósito de individualización con la exposición de un género oficial al cuestionamiento carnavalesco propio de la cultura popular se pone de manifiesto la ambigüedad del texto, que se debe a la polarización implícita de los valores quizás todavía mal deslindada por el mismo Delicado.

—Individualización mediante el lenguaje de plaza pública.

Como individuo, Lozana se presentará fundamentalmente en su manifestación externa, en “sus actos y meneos y palabras”. Se retratará asimismo el medio social en que se desenvuelve, como fondo sobre el que la protagonista destaca como un personaje extraordinario. Delicado pretende haberla observado por dentro y por fuera, “mirando a ella o en ella”, pero su formación como individuo escapa a su óptica. Su carácter se explica como algo dado desde un principio (con todas las correcciones que el caso merece; remito al cap. II); el ambiente no es la explicación de la personalidad, sino un pretexto más para ejercitar la capacidad “pictórica” del autor. Las motivaciones psicológicas de la protagonista, así como sus reacciones —vivencias indudablemente internas— siempre se expresan a través de frases hechas de sentido común, dichos, proverbios e incluso citas: la individualización de Lozana viene a ejemplificarse, de este modo, mediante la palabra ajena, y las vivencias personales se adecuan a la sabiduría popular, a la palabra de patrimonio común.⁴²

Libro de buen amor, cf. Corominas). Como ya he señalado, el ‘retraer’ se acerca al italiano *ritrarre*, del que procede *ritratto*, que en español da *retrato*. (cf. Corominas, t. IV, voz *traer*). Delicado proyecta la doble acepción del verbo *retraer* sobre su derivado *retrato*. También es importante que se tenga presente el contexto ideológico de la voz ‘retrato’ (cf. la p. 169).

⁴² Algunos ejemplos de la motivación “psicológica” de las reacciones de Lozana. La insinuación del rufián del mamotreto LVIII se expresa con el dicho: “en el bosque de Belitre os quisiera hazer un convite”,

La misma personalidad de Lozana, objetivo de la atención artística de Delicado como “pintor”, se expresa, paradójicamente, gracias a que ella es un personaje público —valga la ambigüedad—, que habla un lenguaje “público”, en ambos sentidos de patrimonio lingüístico común y del bajtiniano “lenguaje de la plaza pública”.

Un aspecto de la originalidad del *Retrato* consiste precisamente en que el amplio repertorio de adagios, dichos, chistes, cuentos populares, citas y paráfrasis de autores famosos de uso proverbial, etimologías populares y otros géneros discursivos primarios⁴³ aparecen como el único recurso de la representación del habla de los personajes, al margen de toda caracterización propiamente individualizante,⁴⁴ a la vez que al

y el enojo de Lozana, con otro: “a puente Sisto t’e visto” (DA, 383-383). En el mamotreto LI “dezía muy enojada” la protagonista, entre otras cosas, lo siguiente: “Nunca más perro a molino... Es trugillano, por esso dicen: perusino en Ytalia, y trugillano en España, a todas naciones engaña... Engañó a la Lozana, como que fuera yo Santa Nefixa, que dava a todos de cavalgar en limosna. ¡Pues no supiera ansí hordir Hernán Çteno!... La codicia ronpe el saco... Pedro de Hurdemalas no supiera mejor enredar como a hecho este bellacazo” (DA, 343, 344, 345, 346). Así, demasiado a menudo sucede en el *Retrato* que el discurso que pretende ser expresión de una vivencia íntima se entreteje con el discurso citado; incluso el íntimo momento de goce sexual va acompañado de dichos y citas: “¡Aguza, aguza, dale si le das, que me llaman en casa!” (mamotreto XIV, DA, 144; cf. *Cancionero musical de Palacio*, IV-2, no. 141) De esta manera, el discurso “psicológico” individual de Lozana y otros personajes en una gran medida representa discurso de plaza pública. *La Celestina* es en este sentido precursora de *La Lozana*, pero en la última la cualidad mencionada aparece en una forma muchísimo más acusada.

⁴³ Cf. la Introducción, p. 25 del presente estudio. Considero que las citas, que en un principio provienen de los géneros discursivos secundarios, al incorporarse al habla como proverbios y locuciones fijas de todo tipo, funcionan como géneros primarios.

⁴⁴ El discurso de la introspección, propagado en la literatura europea desde Dante y Petrarca, se nutre en la época de Delicado y bastante después de reminiscencias de estos autores como de tópicos, e incluso las mismas vivencias internas en las páginas de la novela sentimental, por ejemplo, se ajustan a los lugares comunes de la lírica cortesana y del petrarquismo (el mejor ejemplo, la conducta discursiva de Calisto y Melibea). En *La Lozana*, según ya hemos visto, este tipo de discurso aparece sólo ridiculizado. Una muestra sería de este estilo puede ejemplificarse en el Prólogo a la versión castellana de la *Fiameta* (s. XV) de “Bocacio”: “De allí a los desastrosos casos donde yo con razón plango y lloro, con lagrimable estilo seguiré como podré...” (p. 78).

margen de la consigna renacentista de recuperar la sabiduría popular del proverbio en el marco de la ponderación de la naturaleza.⁴⁵ Ni psicologismo moderno, ni recopilación de refranes al estilo humanístico: los personajes del *Retrato*, por su habla mayoritariamente folklórica, están emparentados con los del libro popular europeo, como *Pantagruel* o *Till Ulenspiegel*, y también con los héroes de François Rabelais.

Lozana, de acuerdo con sus intereses profesionales, interroga al Valijero acerca de las clases de cortesanas que se encuentran en Roma, y en respuesta obtiene todo un repertorio folklórico, una especie de pregón burlesco:

...quiza en Roma no podríades encontrar con hombre que mejor sepa el modo de quantas putas ay... Mirá, ay putas graciosas más que hermosas, y putas que son putas antes que mochachas. Ay putas apasionadas, putas entregadas, afeitadas, putas esclarecidas, putas reputadas, reprovadas. Ay putas moçáraves de Çocodover, putas carcaveras; ay putas de cabo de ronda, putas ursinas, putas güelphas, gibellinas, putas ynjuynas, putas de Rapalo rapaynas. Ay putas de simiente, putas de botón grifimón, noturnas, diurnas, putas de çintura y de marca mayor. Ay putas orilladas, bigaradas, putas combatidas, vençidas y no acabadas, putas devotas y reprobadas de Oriente a Poniente y Setentríon; putas convertidas, rrepentidas, putas viejas, lavanderas porfiadas que siempre an quinze años como Elena; putas meridianas, oçidentales, putas máxcaras enmaxcaradas, putas trincadas, putas calladas, putas antes que su madre y después de su tía, putas de subientes y deçendientes, putas con virgo, putas sin virgo, putas el día del domingo, putas que guardan el sábado hasta que an xabonado, putas feriales, putas a la candelá, putas reformadas, putas xaqueadas, travestidas, formadas, estrionas de Tesalia, etc., etc. (DA, 186-187).

La enumeración sigue en el mismo sentido, con la inventiva propia de esta clase de folklore y con las similitudines características del pregón.

⁴⁵ Se puede objetar que el mismo método aristotélico de imitar la naturaleza, escogido por Delicado, incluye este propósito humanístico. Es lo que sostiene J. A. Hernández Ortiz en su libro (ya citado en estas páginas) sobre el realismo artístico de Delicado. Considero que la obra de Francisco Delicado se sale completamente del marco ideológico señalado y obedece a otra poética, la del carnaval, tesis que intento demostrar aquí.

Como una información complementaria a la mencionada arriba, en apariencia, pero en realidad como un diálogo entremesil, puesto que el doble sentido predomina absolutamente sobre la función informativa del pasaje:

Lozana. ¿Avrá diez españolas en toda Roma que sean malas de su cuerpo?

Baligero. Señora, catorze mill buenas, que an pagado pontaje en el golfo de León.

Lozana. ¿A qué vinieron?

Baligero. Por ombres para conserva.

Lozana. ¿Con quién vinieron?

Baligero. Con sus madres y parientas.

Lozana. ¿Dónde están?

Baligero. En Campo Santo (DA, 194).

Ser "buena de su cuerpo" equivale a ejercer prostitución,⁴⁶ por tanto la pregunta de Lozana es retórica. La respuesta del Valijero en cierto sentido lo es también: el número exacto y tan elevado pertenece a la poética rabelaisiana.⁴⁷ Según el comentario de B. Damiani, lo del golfo de León se explica porque éste "era y sigue siendo todavía el más usado recorrido marítimo entre España e Italia, aunque más bien interesa la costa francesa entre Perpignan y Tolón" (DA, 194, nota 35). No obstante, la explicación geográfica sale sobrando: la frase significa que las españolas han pagado su cuota al rufián.⁴⁸ En vista de todo esto, la siguiente pregunta de Lozana también o peca de ingenua, a participa de una forma folklórica más o menos fija, a modo de adivinanza burlesca o juego (lo confirman también las similitudines, características del folklore oral).

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero no es mi objetivo hacer un recuento en la obra de todas las fórmulas más o menos fijas. Basta con señalar que la caracterización de la protagonista y el retrato de Roma y sus habitantes se canaliza por el lenguaje de plaza pública y a través de formacio-

⁴⁶ Con el mismo sentido, en el mamotreto XIV (DA, 139). Cf. Ugolini 1975, pp. 504-505; también Criado de Val, "Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana andaluza*", p. 437.

⁴⁷ Cf. Bajtin, *Rabelais*, pp. 419-420.

⁴⁸ Cf. Ugolini 1975, p. 526.

nes discursivas de patrimonio filklórico. El lenguaje de plaza pública se constituye en protagonista del *Retrato*. Este lenguaje representa la pluralidad discursiva, el universo lingüístico de *La Lozana andaluza*, en toda su variedad de habla del mundo hispano-italiano, en varios niveles sociales presentados directa o paródicamente, pero casi todos en su registro oral (ver *infra*). El discurso de *La Lozana andaluza* tiende a mostrar los lenguajes sociales como *imágenes* en interacción y diálogo permanente, si se toma en cuenta que un lenguaje social no se define en función de una serie de marcas de la lengua como sistema, sino como conjunto de rasgos que determinan su autonomía social (que puede, por cierto, realizarse en el marco de la lengua única, con base en trasposiciones semánticas, selecciones léxicas y sintácticas, etc.),⁴⁹ de modo que un lenguaje social viene a ser uno de los múltiples puntos de vista sobre la realidad y sobre otros lenguajes. Toda esta variedad discursiva de la obra —registros y usos sociales de la lengua, dialectos y lenguas varias, géneros de habla y de literatura, etc., siempre enfocados desde la presen-

⁴⁹ Cf. Bajtín, *PLE*, p. 168. El concepto de lenguaje social es postura filosófico-lingüística, no una definición operatoria: "Para aislar todos estos 'lenguajes' dentro de la pluralidad discursiva, surge el obstáculo de las diferencias metodológicas más profundas: en su base están los principios absolutamente desiguales de clasificación y formación (en unos casos, es el principio funcional, en otros, el tema y el contenido, en otros más, se trata propiamente del principio de la dialectología social). Por eso los 'lenguajes' no se excluyen mutuamente y se entrecruzan de modos más heterogéneos (lengua ucraniana, lenguaje de poema épico, lenguaje del primer simbolismo, habla estudiantil, habla generacional de niños, lenguaje de la *intelligentsia*, lenguaje de un nietzscheano, etc.). Puede parecer que la misma palabra 'lenguaje' pierda con ello todo sentido, porque aparentemente no existe un plano común de correlación entre estas 'lenguas'.

Pero este plano en realidad sí existe y justifica metodológicamente la correlación que estamos señalando: todos los 'lenguajes' de la pluralidad discursiva, independientemente del principio básico de su clasificación, representan unos puntos de vista específicos sobre el mundo. son formas concretas de darle sentido al mundo a través de la palabra; son horizontes temático-semánticos y valorativos específicos. Como tales, todos estos lenguajes pueden relacionarse, completarse recíprocamente, contradecirse, combinarse dialógicamente. Como tales, se encuentran y coexisten en la conciencia de los hombres, y ante todo en la conciencia creadora del artista del género de novela" (*PLE*, p. 104; la traducción es mía).

cia de otros lenguajes portadores de una visión particular de las cosas—, va constituyéndose en una *imagen* englobadora de un lenguaje plural, ambivalente, cuestionador, auto-crítico.⁵⁰

La cualidad pluridiscursiva del *Retrato* se refuerza hacia la tercera parte, en la que la concentración de cuentos intercalados más o menos independientes del argumento de la obra es comparativamente mayor que en las dos primeras partes. Aparecen, entre otros, el tema de la taberna meritoria, la evocación de Peña de Martos, la escena con Trujillo, el cuento de romanos y el "pópulo de Herusalem" (con el paralelo profanatorio entre "*Senatus Populusque Romanus*" y "Lozana y Rampín en Roma", DA, 348-349), el cuento de Gonnella, la historia de Coridón, el relato de las fosas de la Vía de San Sebastián, el cuento sobre la judía vieja a la que casaron sus hijos, chistes picarescos acerca de las lombardas, las disquisiciones sobre el tema "la muger sin ombre es como fuego sin leña" (DA, 409), el cuento escenificado sobre el asno Robusto (del folklore europeo), etc. El lenguaje (y la mentalidad) de plaza pública de la mayoría de estos cuentos intercalados se relacionan dialógicamente (como parodia, ironía, negación, contraste o aceptación) con el discurso médico, teológico, de medicina popular, cortesano, etcétera.

Este es, pues, el lenguaje escogido por el autor para la

⁵⁰ Desde este ángulo es aún más difícil atribuirle a Delicado intenciones moralizantes. La palabra moralizante es unívoca y autoritaria y excluye a su portador del ámbito de lo criticado, no permite que se dialogue con ella, evade la zona de contacto con otros discursos, otros puntos de vista y, sobre todo, se apoya en una verdad absoluta e indiscutible (cf. Bajtín, *PLE*, pp. 151-156). El discurso de Delicado se cuestiona a sí mismo ("es pasado el tiempo que estimavan los que trabajavan en cosas meritorias", "Epistola enim non erubescit"), admite el diálogo, reconoce su propia humildad, agradece, retrocede, se humilla, proclama su verdad reconociendo la de otros (cf. la *Digressión*). Delicado no se erige en el juez del mundo que lo rodea pues se sabe parte de él, reconoce la ambivalencia de su postura y por eso en la Apología se interroga desde el punto de vista del *otro*, acerca de todo lo discutible desde una perspectiva "oficial". La inseguridad y a la vez la combatividad de su posición tiene su correlato en la pluralidad de discursos y lenguajes-visiones del mundo en el universo discursivo de su obra. "Cuando existe una consciente voluntad de representar una variedad de estilos entre éstos siempre se establecen relaciones dialógicas" (Bajtín, *ECV*, p. 303).

caracterización individual, la vivencia interna, la introspección y la visión "por fuera" de su heroína. En términos generales, la retórica tradicional está excluida de la representación del habla de la protagonista (con la excepción de las parodias correspondientes; no así en *La Celestina*); lo mismo puede decirse del lenguaje petrarquista, que corresponde, en este época, al discurso de la vivencia interna característico de la novela sentimental cortesana. Pero este paradigma discursivo le quedaría mal a Lozana, igual que el patrón de la semblanza, por eso sólo aparecen en términos de inversión paródica. El camino escogido en este aspecto por Delicado en el de la libre experimentación, de atrevimiento inusitado en la literatura castellana, aun contando con el antecedente del *Arcipreste de Talavera*.

—Reproducción del lenguaje oral.

Como el *Corbacho*, *La Lozana andaluza* está escrita con la pretensión de reproducir la lengua hablada y deja de lado los imperativos del estilo escrito que empiezan ya a fijarse en aquella época. El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés⁵¹ cuyo propósito es difundir algunas normas de la lengua

⁵¹ No olvidemos la relación dialógica que establece Valdés con Delicado en tanto que promotor, corrector y apologista de los libros de caballería espoñales publicados en Italia. Según E. Asensio, el ataque de Valdés a Nebrija canaliza su descontento por la actividad editorial, lingüística y literaria de Delicado en Italia (Delicado en varias ocasiones se declara discípulo de Nebrija). Gracias a la difusión y éxito de sus ediciones, que contienen profusos prólogos del editor, el prestigio —quizás anónimo— de Delicado fue grande, y la autoridad de su gula para la pronunciación del español en comparación con el italiano de Venecia (cf. la p. 83 del presente estudio) se comprueba indirectamente por el hecho de haber sido copiada, sin señalar la fuente, por Alfonso de Ulloa en su famosa *Introduzione... nella quale s'insegna pronunciare la lingua Spagnuola* (1553) (cf. A. Alonso, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, I, pp. 112-114). La polémica oculta que se desenvuelve en las páginas del *Diálogo de la lengua* (1535) fue unilateral, puesto que a Valdés le fue accesible la noticia acerca de la actividad e ideas literarias y lingüísticas del clérigo andaluz, pero no viceversa. Sin embargo, en *La Lozana andaluza* se percibe un desafío —a veces explícito, a veces sólo por omisión— a las ideas como las de Valdés, o sea relacionadas con las letras cultas, con el humanismo oficial y con la centralización lingüística hacia el reino de Toledo que se da en España (cf. A. Fucelli, "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", 59-60). No obstante, en los famosos prólogos a los libros de

escrita entendida como estilo especial, aparece una vez más como la contrapartida a la mezcolanza oral salpicada de andalucismos, arcaísmos, préstamos y calcos del italiano, propuesta como principio representativo por Delicado. Ciertamente es que Valdés postula: escribo como hablo; pero se apoya indudablemente en criterios selectivos.⁵² El habla de Castilla la Nueva y, más exactamente, la de la corte de Toledo es para él el modelo para seguir, gracias al prestigio social y político del castellano (cf. la Introducción del presente trabajo). Significativamente, Valdés desaprueba en el *Diálogo* toda una serie de usos que son comunes en Delicado.⁵³

caballerías Delicado se muestra más satisfecho con su quehacer y más conformista en sus ideas lingüísticas que en el *Retrato*, cuando, por ejemplo, trata de reivindicar el valor del dialecto andaluz por su origen (según él) castellano ("Y aquí daré yo mi alcaldada, y es que todas las otras provincias que son fuera de Castilla la alta, son bárbaros a los Castellanos salvo los de la hermosa Andalucía. La razón es ésta: porque ningunos otros se conforman tanto en el hablar Castellano como ellos... Toledo, con toda el Andalucía, ¿no fue la última a ganarse de las manos de los moros...? Echados los moros, mandóla poblar [el rey don Fernando] de los castellanos..." (apud Asensio, art. cit., 110-111).

⁵² Está de mi parte don Alfonso Reyes: "Tampoco dijo la verdad Juan de Valdés al afirmar ligeramente: 'Escribo como hablo'. Nadie habló nunca como el escribe" ("Apolo o la literatura", en: *Experiencia literaria, Obras completas*, XIV, p. 90 (FCE, 1962).

⁵³ En cierta forma, en el *Diálogo de la lengua* se refleja la tendencia hacia la centralización y unificación lingüística, que incluso apunta hacia la fijación de una norma culta, sin que esto quiera decir que Valdés describiera una norma ya plenamente vigente. No se puede hablar acerca de una norma culta real impuesta desde arriba sino hasta el siglo XVIII. En la época de Valdés y Delicado el castellano está en pleno proceso de formación, habiendo variantes de todo tipo: morfológicas (sobre todo en las formas verbales), fonéticas, p. e. en las vocales inacentuadas, etc. Por eso mediante los ejemplos citados abajo sólo trato de señalar la tendencia captada por Valdés y su intuición respecto al futuro de la lengua, en los casos cuando él censura 'rofián' y aprueba 'rufián' y, respectivamente, 'cobrir' y 'cubrir', 'roído' y 'ruido' (*Diálogo de la lengua*, p. 66). Lapesa señala que "habla vacilaciones de vocablismo (*sofrir*, *desferir*, *joventud*, *mochacho*, *cevil*) que penetraron hasta muy avanzado período clásico" (Lapesa, p. 281). Sin embargo, Valdés marca la tendencia que posteriormente triunfaría en la lengua culta. Por otra parte, Delicado, que sale de España probablemente antes de 1500 (en todo caso no más tarde de 1503, porque alcanza todavía los tiempos de Alejandro VI), pone de manifiesto las tendencias arcaizantes de la lengua y muestra preferencia por formas que ya Valdés considera rústicas. Así, en el *Retrato* aparecen formas *arrofianada* (DA, 371; aunque generalmente se usa *rufián*), *mochacho* (DA, 141), 'cobrir' (*cobridas*,

Sin duda, las selecciones lingüísticas de Delicado obedecen, en parte, al propósito de "sacar del natural". Digo en parte porque, según se verá más adelante, Delicado no sólo representa los usos lingüísticos *objetivamente*, sino que los comparte, se identifica con el lenguaje de sus personajes (lenguaje como uso y lenguaje como visión del mundo).

Uno de los recursos más poderosos para la caracterización de un personaje es su lengua. Según Bajtín, hay varias maneras de relacionar el discurso de los personajes con el discurso propio del autor, tanto a nivel de las particularidades puramente lingüísticas como en su totalidad de modalidad discursiva, tomando en cuenta la intencionalidad, la ideología, la manera de combinar ideas, actitudes, etc. En la novela considerada tradicionalmente como realista (por ejemplo, el realismo crítico del siglo XIX), el discurso de un personaje se exhibe como objeto de representación artística y posee, de acuerdo con la intención del autor, un conjunto de rasgos o bien con predominancia de tipificación sociológica, o bien con un determinismo caracterológico individual. El grado de objetivación del discurso del personaje puede variar, pero como tendencia prevaleciente destaca la intención de mostrar un lenguaje (social o psicológico-individual) como cosa, lo cual implica que la expresión verbal del propio autor es distinta. Cuando un discurso se presenta como objeto, el discurso de autor no establece ningún tipo de relación dialógica con él; domina la actitud de *natura creans*.⁵⁴

DA, 97), 'roído' (*Rodrigo Roldo*, DA, 261), etc. Claro, no se puede negar que estas formas sobreviven al menos durante todo el XVI, y se encuentran en escritores "cultos". También usa Delicado formas verbales arcaizantes ('tinié', 'pudié', 'serién') junto a las modernas 'tenía', 'podía', 'sería'. Pero las diferencias con Valdés se revelan sobre todo en las selecciones léxicas. Valdés pone etiqueta de rústicos a una serie de vocablos y formas, aun cuando las sustente la autoridad de los refraneros populares, en contra de su mismo principio normativo. Así, censura 'cocho' y aprueba 'cocido' (*Diálogo de la lengua*, p. 108); Delicado usa *cocho* (también en el sentido figurado, cf. DA, 143). A. Valdés no le gusta 'fallecer' por 'faltar' (pp. 110-111); cf. DA, 343. Valdés considera vulgar usar 'lóbrego' por 'triste'; cf. DA, 107. Lo mismo sucede con 'solaz' por 'placer', 'vezar' por 'enseñar', etc.

⁵⁴ Cf. Bajtín, *Dostoievski*, cap. V (sobre todo las pp. 210-232 de la edición citada).

Ese tipo de palabra representada es "directa" (orientada básicamente hacia el tema que trata) y "univocal", puesto que no se da en ella un cruce, un diálogo de "voces" ideológicas representativas de un discurso social correspondiente.

Si se toma a pie de la letra la intención que proclama Delicado en los preliminares y anexos de "dezir lo que oyó y vio" solamente, intención que se ajusta al marco del "realismo aristotélico" (vuelvo a remitir a J. A. Hernández Ortiz), el lenguaje de Lozana y otros personajes de la obra (incluyendo el Auctor) puede analizarse únicamente como objeto de representación artística, sobreentendiendo con ello que el discurso propio de Delicado (en el conjunto de rasgos lingüísticos e intencionales) no tiene por qué coincidir forzosamente con el de su *natura creata et non creans*. De hecho, el universo lingüístico del *Retrato* se suele analizar como recurso de caracterización, y no conozco estudio alguno en que se profundizara la relación entre la palabra propia de Delicado (o, dentro del marco conceptual del presente trabajo, la voz del sujeto de la enunciación) y la de sus creaturas. Sin pretender hacer un análisis exhaustivo de este aspecto ofrezco algunas observaciones pertinentes al caso.

Según Menéndez Pelayo, la lengua de *La Lozana andaluza* es el colmo de corrupción e impureza en su totalidad. No distingue el crítico santanderino entre el lenguaje como recurso de caracterización y el discurso propio del autor y, en verdad, el texto de Delicado no da pie para tal distinción. Llama la atención la sintaxis trunca de los preliminares y anexos, citados ya tantas veces en estas páginas que aquí sólo muestro un ejemplo, tomado de la Apología:

Y si oviese en la mujer modestia, y en el ombre temperança honesta, gozarían con temor lo que con temerosa audacia ciega ynpaciencia así al ombre racional como a la frágile muger; y cierto que si este tal jardín que Dios nos dio para recreación corporal, que si no castamente, al menos cautamente lo gozásemos en tal manera que naçiesen en este tal jardín frutos de bendición, porque toda obra loha y alaba a su Hazedor quando la preçede el temor, y este tal fruto aprovecha en laude a su Criador, máxime a quien lo sabe moderar (DA, 421-422).

La coordinación y la subordinación en el pasaje citado muestran más de tres fallas, aunque sin perjuicio para el sentido global del período, que destaca más por su emotividad que por la lógica. El carácter inconcluso e imperfecto de este tipo de cláusulas remite una vez más a las peculiaridades de la lengua hablada: Delicado, mucho más que Juan de Valdés, "escribe como habla". Valdés concibe el estilo escrito como libre de toda afectación, pero realiza una selección bastante rígida de vocablos, creando una especie de jerarquía estilística encaminada a contribuir a la formación de una futura lengua nacional, lengua de las ideas y de la literatura, uniforme y normativa.⁵⁵

El mismo texto del *Diálogo de la lengua* pone de manifiesto ciertas características del estilo escrito contrastantes con la tendencia a registrar lo oral en Delicado. La sintaxis del *Diálogo* corresponde, sin duda, a la de la lengua escrita: las elipsis contextuales son escasas, los períodos largos aparecen completos gramaticalmente y se rigen por la lógica gramatical, no por la emoción.⁵⁶ En cambio, en los diálogos de Delicado el uso de la elipsis sintáctica es mucho más frecuente, como sucede también en la lengua hablada.⁵⁷ Por otra parte, la sintaxis trunca del sujeto de la enunciación corresponde al discurso de la protagonista y de otros personajes:

Montesina... ¿Quédaos algo en vuestra casa d'este licor?

Lozana. Señora, no; que no se puede hazer si las culebras que se

⁵⁵ Me limito aquí a señalar la intención de la obra de Valdés y su ubicación dentro del campo de los problemas que conciernen a la unificación del español castellano como lengua nacional. Tampoco menciono aquí los aciertos y los desatinos de Valdés en la perspectiva del desarrollo posterior de la lengua: remito para ello a los numerosos estudios especiales. La tentativa de Valdés me interesa como tendencia y no como efecto concreto, frente a la tendencia absolutamente opuesta de Delicado.

⁵⁶ Según L. Vygotski, "el lenguaje escrito es la forma más elaborada del lenguaje" (*Pensamiento y lenguaje*, p. 186; ver también pp. 185 y 187. Acerca de las características del lenguaje oral y el escrito, ver: D. Bartholomew, "Algunas diferencias entre la narración oral y la narración escrita...", en: *S. I. L.-México Workpapers*, No. 5 (3/84), 52-62; G. Brown y G. Yule, *Discourse analysis*, Cambridge U. P., 1985, pp. 14-19.

⁵⁷ Cf. *Allaigre 85*, pp. 289-290, nota 3.

estilan no son del mes de mayo. Y soy perdida, porque como es tan favorita, si sabe que di a otrie este licor, haviendo ella hecho traer las culebras çerbunas, y gobernándolas de mayo acá, y más el carvón que me ha enbiado, y todo lo vendí quando estuve mala, que si lo tuviera, dixera que las culebras se me havían huýdo, y como viera el carvón me creyera... (DA, 386).

En otros ejemplos, el uso frecuente del polisíndeton puede considerarse como rasgo de la sintaxis de la lengua hablada; se encuentra asimismo tanto en el habla de los personajes como en la del sujeto de la enunciación.

Pero, más allá de estas obvias coincidencias formales, sucede que la voz del sujeto de la enunciación se funde a veces con la de Lozana. Así, en el mamotreto V, el narrador cuenta de la siguiente manera las primeras aventuras de Lozana en Roma:

Pues, como dava señas de la tierra, halló luego quien la favoresció, y diéronle una cámara en compañía de unas buenas mugeres españolas. Y otro día hizo quistión con ellas sobre un jarillo, y echó las quatro escaleras abaxo (DA, 93).

Más adelante, en el mamotreto VII, Lozana cuenta el mismo suceso a unas españolas:

¡Ay, señoras! Contaros he maravillas. Dexame yr a verter aguas, que como eché aquellas putas viejas alcoholadas por las escaleras abaxo, no me paré a mis neçesidades, y estava allí una beata de Lara, el coño puto y el ojo ladrón, que creo hizo pasto a quantos brunetes van por el mar Océano... No quirié que me lavasse con el agua de su jarillo (DA, 100-101).

Es un caso más de redundancia de los mencionados en el capítulo III. El incidente aparece puesto en escena como vivencia y, doblemente narrado, adquiere una interpretación propia del personaje, en un lenguaje correspondiente. Pero la objetivación de la heroína no llega ser completa ni absoluta. La mención orgánica del tópico celestinesco —"putas viejas alcoholadas"— no es accesible al personaje a un nivel tan desinhibido, puesto que Lozana es analfabeta; ni verosímil, sino que viene a ser reflejo de las lecturas del autor

y, por lo tanto, una marca más de la intervención del sujeto de la enunciación.

Las huellas probables o indudables de las lecturas de la obra del bachiller Rojas están consignadas casi todas en el libro de Ma. Rosa Lida sobre *La Celestina*. Por lo tanto voy a mostrar sólo un caso más (de mi propia cosecha), en que las coincidencias son de tipo sintáctico:

La Celestina

Mío era el povecho, suyo el afán. Pues servidores, ¿no tenía por su causa de ellas? Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispo hasta sacristanes... Cada cual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, así lo venían luego a registrar, para que comiese yo y aquellas sus devotas. ¿Pues vino, no me sobraba? De lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes, de Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín y de muchos otros lugares... Pues otros curas sin renta, no era ofrecido el bodigo, cuando, en besando el feligrés la estola, era del primero voleo en mi casa. Espesos, como piedras a tablado, entraban moachos cargados de provisiones por mi puerta (IX, 151-152).

Ambos pasajes coinciden no solamente en el uso del determinado giro sintáctico, sino en el tema mismo: evocación de la abundancia material de los tiempos pasados, con sendas enumeraciones de manjares y beneficios.

Así, pues, el discurso del sujeto de la enunciación se pro-

⁵⁸ Cf. también N. Salvador "Huellas de *La Celestina* en *La Lozana andaluza*", *Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 429-460).

La Lozana

¿Pues adobado no había? sobre quantos traperos avía en la cal de la Heria querían provallo, y máxime quando hera un buen pecho de carnero... Sabía hazer hojuelas, prestiños, rosquillas de alfaxor, textones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, xopaipas, hojaldres, hormigos torcidos con azeite, talvinas, çahinas y nabos sin toçino y con comino... Pues boronía ¿no sabía hazer? ¡por maravilla! Y caçuela de verengenas moxies en perfición; caçuela con su agico y cominico y saborcico de vinagre... Pues çollas en tiempo de ayuno? ¿estas y otras ponía yo tanta hemencia en ellas, que sobrepujava a Platina (DA, 80-83).

yecta sobre el habla del personaje supuestamente objetivado por la voluntad artística del autor: Delicado participa en la expresión verbal de su personaje. Señalo este fenómeno a título de antecedente del tema del siguiente capítulo, *La máscara*, en el que mostraré las coincidencias más profundas entre Delicado y Lozana.

Recapitulemos. Según se ha intentado demostrar, la concepción de la obra como retrato tiende hacia la representación artística de la pluralidad discursiva, preeminentemente oral. La cultura libresca, así como la oficial, se somete a una inversión paródica carnavalesca. La muestra de la variedad del habla popular se sale del marco de la tendencia humanística ya por el mismo hecho de rebasar el "decoro" de la palabra escrita: en la obra de Delicado, junto a la gran cantidad de refranes que podemos encontrar en Juan de Valdés, Hernán Núñez, en *La Celestina*, aparecen muchos otros, hasta hace poco impublicables. El proverbio, el dicho, el refrán, el "blasón" popular,⁵⁹ el pregón, el lugar común, la cita, la citación paródica, la parodia de géneros discursivos literarios o de discursos pragmáticos, etc., al contribuir, junto a varios tipos o usos sociales de discurso, hablas dialectales u otras lenguas, a la constitución de la imagen del personaje principal y del medio social que lo rodea, al mismo tiempo logran formar la imagen de un lenguaje plural, heterogéneo, en proceso de formación, aún no acuñado en moldes de una lengua nacional, y en una consciente oposición a los discursos oficiales. *La Lozana andaluza*, que es en cierto modo una enciclopedia del habla popular de su tiempo y lugar es, a la

⁵⁹ Por no disponer de un término mejor para esta forma folklórica, me refiero con la expresión "blasón popular" a lo que Bajtín describe en *Rabelais* (trad. española, p. 387) como "építeto étnico" (en francés es un uso adecuado; cf. H. Gaidez y P. Sébillot, *Blason populaire de la France*, París, 1884, y otros autores citados por Bajtín en el mismo lugar). El Diccionario de Autoridades nos permite un uso extensivo de la palabra, a partir de la acepción: "El arte de explicar y describir los escudos de armas que tocan a cada linage, ciudad, o persona" (*Autoridades*, s. v. "blasón"). En el *Retrato* hay bastantes ejemplos: he aquí algunos: "una mujer lombarda, que son bovas" (DA, 167); "vulto rromano y cuerpo senés, andar florentín y parlar boloñés" (DA, 173); "las senesas son gentiles de cuerpo" (*idem*); se menciona "la estrechura" de Cataluña y Florencia (DA, 31), etc.

vez, el *retrato*, la *imagen*, la *representación* de la variedad y creatividad verbal en su registro no oficial, no serio, situado al margen de las corrientes oficiales y cultas. Sin olvidar, por supuesto, que no sólo se trata de un lenguaje representado sino también compartido por el autor.

V. La máscara.

"Hay palabras que dan poder y otras que agravan aún más el desamparo, y de este último tipo son las palabras vulgares de los simples, a quienes el Señor no ha concedido la gracia de poder expresarse en la lengua universal del saber y del poder".

Umberto Eco

"...a mi ver, más seso quiere un loco que no tres cuerdos, porque los locos son los que dicen las verdades. Di poco y verdadero, y acaba riendo, y suelta siempre una ventosidad..."

Lozana

En un principio, Delicado y Lozana son dos magnitudes inconmensurables: el primero es personaje histórico que vivió y dejó huella en el mundo por cuenta propia; la segunda sólo tiene el ser en la creación de Delicado. Están uno frente a otro como *natura creans* y *natura creata*, en relación de demiurgo a naturaleza por él ideada. Sin embargo, Lozana está representada según las reglas de una poética de ciertas aspiraciones "realistas" —el autor pretende estar copiando del "natural", como si fuera un pintor "científico"—, con la intención de mostrar un tipo social ('más de quatro Lozanas ay en Roma'). Las huellas aprehensibles (los signos) dejados para la posteridad por el creador y por su creatura en cierta medida coinciden en las páginas de la obra, por eso los voy a colocar, convencionalmente, en un plano común con la finalidad de descubrir qué relación se puede establecer entre ellos dentro y fuera del texto.

Ambos comparten, además de algunas modalidades discursivas, la misma sabiduría, la misma visión del mundo,

los mismos (o casi) conocimientos, los mismos tópicos y temas, la misma decepción ante la realidad. La ideología de la transgresión y de la marginación se percibe en las palabras de ambos. En las páginas del *Retrato* se desarrolla entre ellos una especie de diálogo virtual; no una disputa sino un intercambio de los puntos de vista acordes, cuyo tema principal es sostenido por Lozana, mientras que su creador, desde lo hondo, le da fuerza y consistencia. El filosofar de la andaluza adquiere de vez en cuando matices en los que se oye la voz de Delicado. Ambos notan que "va el mundo al revés" (DA, 383). Las lecturas bíblicas y literarias pasan a ser la sabiduría lozanesca. "No ay cosa nueva debaxo del sol", dice Lozana parafraseando el *Eclesiastés* (DA, 336). "Y yo he querido saber y ver provar como Apuleyo, y en fin hallé que todo hera vanidat" (DA, 359), comenta Lozana, al tiempo que Delicado se defiende, desde su experiencia frustrada: "Yo confieso ser un asno, y no de oro" (DA, 424). Y Lozana sostiene, a su vez: "Quanto dixeris e hizieres sea sin seso y bien pensado" (DA, 370).

Esta alternancia de voces entre el creador y la creatura se percibe en distintas formas y a muchos niveles. Lozana expresa de la siguiente manera una suerte de filosofía cómica que, sin embargo, dice mucho:

Que yo tres o quatro cosas no sé que deseo conocer: la una, qué vía hazen, o qué color tienen los cuernos de los ombres; y la otra querría leer lo que entiendo; y la otra querría que en mi tiempo se perdiese el temor y la vergüenza, para que cada uno pida y haga lo que quisiere... Ciertó es que si yo no tuviese vergüenza, que cuántos ombres pasan querría que me besasen, y si no fuese el temor, cada uno entraría y pediría lo vedado; mas el temor de ser castigados los que tal hiziesen, no se atreven, porque la ley es hecha para los transgresores... (DA, 404-405).

Y Delicado, en la Apología, aparece como un apasionado defensor de "rrecreación corporal", al reconocer que "la muger sea jardín del ombre" y que "no solamente el animal del ombre se alegra en ver y conversar a muger, ma todos sus sentidos, pulsos y miembros se revivifican yncontinente".

El emblemático *árbol de la locura* aparece por primera vez en su sueño de Lozana (último mamotreto), pero después el autor lo retoma como símbolo aplicable a su propia experiencia. Si Lozana de vez en cuando se pone a moralizar, lo hace asimismo el Auctor personaje, que es también *natura creata* hecha por Delicado. El Auctor logra rebasar en la dureza de sus moralizaciones a su *natura creans*, pero en algún momento se muestra tan procaz como la misma andaluza. Es sobre todo gracias a la presencia del Auctor que Lozana y Delicado pueden ser colocados en el mismo plano: de hecho, al lector se le invita a que lo haga. Lozana, en el libro, está consciente de que la "contrahazen" en un retrato, y la idea le gusta, porque "quiere leer lo que entiende".

En fin, en alguna medida el creador y la creatura coinciden. Lo cual no resulta extraño si cotejamos las características de ambos, dentro y fuera del texto. Tienen mucho en común sus biografías y su perfil sociológico: ambos, españoles desarraigados que echan raíz en Roma, comparten sospechas de ser de una estirpe de judíos, profesan un ferviente andalucismo (para los dos, el ser andaluz implica un valor especial y un orgullo) y padecen el "mal francés". Por lo demás, Lozana representa un tipo social específico que puede ser ubicado con cierta exactitud y documentado en la obra misma, mientras que la faz de Delicado queda como en la sombra, y hace falta una documentación fuera del texto para completar su imagen.

Lozana y Delicado nacen y viven en una época de transición para España: las seculares estructuras sociales del Medievo se encuentran en plena descomposición y está surgiendo una sociedad nueva que, sin embargo, vivirá aún por mucho tiempo en el marco ideológico obsoleto. La estructura social, fijada en pleno régimen feudal y justificada por el orden divino, se figuraba, todavía a fines del siglo xv e incluso después, a los ojos de los ideólogos del Estado y los teócratas, de una manera nítida y simple. Abajo, en la base de la pirámide social, se encontraban los "labradores", cuya función en la sociedad aparece señalada en su mismo nombre: los campesinos, los que labran la tierra. Después iban

los "defensores": la pequeña, mediana y alta nobleza militar encargada de proteger a toda la sociedad. Estos dos primeros estamentos se salvaban para la vida eterna gracias a los cuidados espirituales de los "oradores": el clero. La referencia a esta organización aparece, por ejemplo, en el *Libro de los estados* de don Juan Manuel; el esquema se refleja de diferente manera en los escritores de los siglos xiv y xv;¹ ya se ha visto en qué forma se percibe en las semblanzas historiográficas del siglo xv. El clero, tanto secular como monástico, se subordinaba al poder del Papa, representante divino en la tierra, pontífice o mediador de la palabra de Dios en el mundo. La nobleza militar encontraba su máxima expresión en el poder del rey. En teoría, el clero ocupaba una jerarquía superior respecto a la nobleza, como el Papa respecto a los monarcas. Es visión ideal —y oficial— de la sociedad, heredada de la Edad Media. Otros estratos sociales no estaban reflejados en este cuadro:

...los estados de los ruanos et de los mercaderes enciérранse en el estado de los labradores.²

El lugar de los artesanos y los mercaderes en la visión oficial de la sociedad era ambiguo, mal definido, inseguro, y esta ideación de las cosas de hecho se conservaría hasta fines del siglo xviii. Los cambios sociales, pues, no se reflejaban en la ideología oficial.³ Pero la función social del tercer estado, que incluía a la naciente burguesía, era muy importante. El peso económico de la burguesía en la sociedad era considerable y se hacía cada vez mayor, de modo que el poder económico iba pasando, paulatinamente, de las manos de la nobleza a las de los representantes de estas capas sociales sin nombre oficial. El proceso de consolidación de la burguesía

¹ Cf. Luciana de Stefano, *La sociedad estamental de la baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época*, pp. 37 y ss.

² Don Juan Manuel, *Libro de los estados*, XCIII, apud L. de Stefano, *op. cit.*, p. 37.

³ "La lengua española en su momento más creador no acuñó un solo término para el concepto *burguesía*" observa Fco. Márquez Villanueva ("El problema de los conversos: cuatro puntos cardinales". También cf. del mismo autor "Letrados, consejeros y justicias", *HR*, 53 (1985), p. 204.

como clase social va acompañado en España, como en toda Europa, de la formación de un nuevo tipo social y humano, y dentro del sistema de valores que ya en pocos aspectos correspondían a los valores de la sociedad feudal. La nueva mentalidad burguesa había afectado a España en una medida menor que a los países con un desarrollo capitalista más equilibrado,⁴ como, por ejemplo, Italia. Pero el caso de Delicado y de su obra es especialmente interesante por ubicarse como a medio camino entre ambos sistemas de valores sociales, el español y el italiano.⁵ La ambigüedad y la potencialidad dialógica de esta situación repercute, como se verá más adelante, en la obra. Los protagonistas del presente capítulo, Delicado y Lozana, se forman de hecho en Italia o entre España e Italia. Por eso considero que es lícito que me apoye, para la definición de esta nueva mentalidad, en las investigaciones de A. von Martin, que se refieren principalmente a la sociedad renacentista italiana. Particularmente Lozana desde la adolescencia fue amiga de un mercader genovés y viajó con él por todo el Mediterráneo llevando un estilo de vida que corresponde al tipo mencionado. Asimismo, para el caso del *Retrato* es importante el hecho de que su referente social (en sentido amplio, incluyendo las ideologías y la literatura) sea doble, por tanto, el resultado es ambiguo y preñado de voces ideológicas contrarias. Así, en el cuadro

⁴ Sin embargo, los análisis socioideológicos de la realidad castellana de los fines de s. xv, realizados a propósito de *La Celestina* por J. A. Maravall, demuestran hasta qué punto fue afectada la sociedad urbana española por el nuevo orden de relaciones: "La situación social de una clase apoyada principalmente en la riqueza, que presenta una nueva imagen moral condicionada por esa situación y la proyecta sobre la clase subordinada, despertando en ella los mismos apetitos desordenados, está en la base de la crisis y desvinculación de los individuos respecto al sistema tradicional de valores y fines. Surge así una sociedad que vive en un mundo secularizado, cuyos miembros, en sus diferentes niveles, estiman que solamente cabe en ella un comportamiento calculado, técnicamente desenvuelto en hábil juego con la fortuna. El egoísmo se convierte en ley de unos individuos distanciados moralmente unos de otros en su insolidaridad. Este individualismo despierta un sentido negativo de la libertad, una apetencia incontenible de autonomía personal que hace conmoverse todas las relaciones sociales" (*El mundo social de "La Celestina"*, pp. 146-147).

⁵ No en el sentido "nacional" sino como dos realidades sociales no idénticas, aunque compatibles.

social tradicionalmente español, el estrato burgués medio al que pertenecen Delicado y Lozana por igual, por su origen, no tiene lugar ni nombre; no así en Italia, donde viven. El marco de referencia axiológico que se percibe en el *Retrato* es doble.

Según von Martin, en una sociedad regida por las relaciones capitalistas el vínculo social ya no está constituido "por un sentimiento orgánico de la comunidad (de sangre, de vecindad o de servicio) sino por una organización artificial y mecánica, desligada de las antiguas fuerzas de la moral y de la religión".⁶ Lo mismo, por cierto, señala Maravall respecto a la sociedad castellana de los tiempos de Fernando de Rojas (cf. *El mundo social de "La Celestina", passim*). En la figura de Lozana llama la atención precisamente su desarraigo con respecto a su tierra, grupo social, familia. Este desarraigo se destaca aún más por el contraste con las constantes evocaciones de su patria, "cuna", familia (también Delicado se defiende de sus "reprochadores" esgrimiendo su "cuna", de la que está separado larga y definitivamente).

Por toda una serie de características, Lozana corresponde a este nuevo tipo formado dentro de una nueva movilidad geográfica y social, basada en el dinero y en el tiempo. Su "religiosidad se convierte en un cálculo de ventajas, en una especulación con el éxito",⁷ fenómeno social generalizado. En esta época se difunde la creencia, según von Martin típicamente burguesa y urbana, de que cualquier empresa puede tener éxito empleando una técnica "racional".⁸ El desarraigo y el vacío de valores se manifiesta en el hecho de que cada uno sólo cuenta consigo mismo y sabe muy bien que no hay nada en que apoyarse más allá de sus propias fuerzas, "ni

⁶ Von Martin, p. 27.

⁷ *Ibid.*, pp. 28, 35.

⁸ Cf. la confianza que tiene Lozana en su habilidad para tratar incluso con Dios: "Yo quiero yr a paraíso, y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solicitaré que vays vos [Rampín], que lo sabré hazer" (DA, 418). También Delicado está convencido que las inmundicias racionalmente medidas no impiden una buena relación con el Señor: "...la Lozana... se guardava mucho de hazer cosas que fuessen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin perjuizio de partes, procurava comer y beber sin ofensión ninguna" (DA, 422).

existe metafísica alguna ni comunidad supraindividual".⁹ Así, Lozana entiende que sólo puede contar con su propio esfuerzo. La superioridad de la *ratio* sobre la *traditio*, puesta de manifiesto en la época mercantil es la que proporciona al hombre el vigor necesario para lograr sus fines.¹⁰ La formación de estos nuevos estratos de la sociedad y su manera de evaluar el mundo y las relaciones humanas está registrada en la literatura (para España, remito al mencionado libro de Maravall sobre *La Celestina*). Esta mentalidad, es una clave burlesca y cómica, aparece en el *Retrato*.

Pero es una época transitoria y, como ya he dicho, tratándose de España, el nuevo tipo social a menudo no encuentra en la visión oficial un reconocimiento de su existencia en cuanto grupo social aparte. Debido a esta tácita negación ideológica, no logra vivenciar sus valores como tales.¹¹ En

⁹ Von Martin, p. 38.

¹⁰ Cf. von Martin, p. 32.

¹¹ Así, en el Prólogo a su edición del *Primaleón*, Delicado, cual si fuera un Pérez de Guzmán colocado en un lugar social "no autorizado" defiende los valores feudales llegando a comparar a los reyes de Castilla con los Amadises y Palmerines: "Lo mismo hizo el que esta historia (de *Primaleón*) compuso en lengua castellana, que tuvo gran excelencia, aplicando las hazañas de los caballeros castellanos a Grecia y otros reinos, dándoles nombres extraños; pues dixo lo que pasaba entre cristianos y moros, que entonces poseían algunas partes en la España, comenzando del rey don Enrique segundo, que fue padre del rey don Juan el primero *que de ellos a Palmerín hubo poca diferencia*. Algunos fingiendo ser sabidos, menosprecian estas corónicas diciendo ser fablillas. Fablilla es ser el hombre ynorante y no conocer qué cosa sean los buenos amaestramientos de los caballeros que fueron mesurados, y leales mantenedores de derechos, y tenedores de fe; y si como dizen que no fueron tales hombres que así hayan obrado, séanlo ellos y deprendan a ser hazañosos en estos dechados, porque el caballero y el Rey y el Emperador no han juez: su juez es su palabra...", etc. (*Libros de caballerías*, ed. de Gayangos, p. XLIV, nota 3; la cursiva es mía). Hay en este texto una curiosa inversión con respecto a *Generaciones y semblanzas*: en Pérez de Guzmán, las hazañas reales de los castellanos históricos se equiparan a la gestas de los romanos, ya cubiertas por el velo de la tradición y mito. Delicado, en cambio, compara las hazañas imaginarias del caballero Primaleón con la conducta histórica de los reyes castellanos; una especie de *mundo al revés*. Pérez de Guzmán defiende el valor histórico de los caballeros castellanos: está forjando una literatura oficial, contribuye a la formación de una ideología oficial, desde el lugar autorizado de historiador, noble y testigo. Delicado pondera las excelencias de los libros de caballerías en un plano imaginativo y desinteresado: es difícil visualizarlo íntimamente y en

España, el poder político permanece en manos de la nobleza militar, así que en la ideología oficial los valores de la burguesía no pueden aparecer como conciencia de clase. Sin embargo, en la literatura sí se reflejan en diversas formas estos valores, el desconcierto general ante su aparición y la incidental oposición de la ideología de la nueva clase urbana a los sistemas axiológicos tradicionales. En Italia hay una mayor conciencia de los valores antifeudales, particularmente la expresada en la noción de *virtù*. El *Retrato* de alguna manera refleja tanto la inestabilidad ideológica del burgués español como la verbalización italiana de su propio lugar en el mundo.

"Aldonza, la andaluza lozana" residente en Roma es de origen ciudadano. Su padre probablemente había sido un acomodado artesano antes de llevar al desastre a su familia ("De Córdoba?... ¿Y a qué parte morávades? — Señora, a la Cortiduría", DA, 95). Si se asume que Lozana es conversa, esto confirmaría una vez más su procedencia de clase. Desde la infancia se desplaza de su lugar de origen. En el *Retrato* se subraya su falta de todo tipo de raíces materiales (casa, propiedades) o sociales (familia, identificación gremial o tribal). El carácter itinerante de su infancia y mocedad remite a un futuro tipo desclasado de la vida española del xvi: el pícaro. El sentido de raíces, de permanencia, de valores firmes se sustituye en ella por las conveniencias. Una vez en Roma,

serio defendiendo los valores caballerescos (como Carlos V o Joanot Martorell); se trata de un juego literario y, en parte, de la promoción comercial del libro. El lugar desde el cual Delicado realiza su regocijante apología de los caballeros andantes ubicándola en relación con la ideología oficial, no es un lugar autorizado, y así, cuatrocientos años después, el clérigo andaluz recibe los siguientes calificativos de la filología "oficial", "científica" y "seria": "irrestañable locuacidad", "le importa un bledo la incongruencia", "insinúa que el habla andaluza es la de Castilla"; Delicado "mariposea", "toma senda por carrera", en sus prólogos "cohabitan" términos contradictorios; los prólogos son, en general, "voluptuosamente palabreros" (E. Asensio, "Juan de Valdés contra Delicado", *passim*). Cf. adelante en mi texto acerca de la importancia del lugar jerárquico en el proceso de la enunciación. Actualmente, este "jalón de orejas" *post mortem* está suficientemente contrarrestado por la casi unánime aceptación de la "genialidad" de Delicado. Pero mientras no se dé importancia al "lugar social" desde el cual se anuncia su obra, será imposible entender las causas de su olvido.

acordándose de su patria, quiso saber luego quién estaba aquí de aquella tierra, y aunque fuesen de Castilla, se hacía ella de allá por parte de un su tío, y si hera andaluz, mejor, y si de Turquía, mejor, por el tiempo y señas que de aquella tierra dava, y enbaucava a todos con su gran memoria. Halló aquí de Alcalá la Real, y allí tenía ella una prima, y en Vaena otra, en Luque y en la Peña de Martos, natural parentela. Halló aquí de Arjona y Arjonilla y de Montoro, y en todas estas partes tenía parientas y primas, salvo que en la torre Don Ximeno que tenía una entenada... Pues, como dava señas de la tierra, halló luego quien la favoreció (DA, 93).

Sus convicciones, creencias, valores son igualmente "itinerantes":

con los christianos será christiana, y con los jodíos, jodía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hidalga, y con los ginoveses, ginovesa, y con los franceses, francesa, que para todos tiene salida (DA, 110).

En efecto, a las conversas judaizantes de Roma las hace creer que es *ex illis* (o sea, de los suyos). En un pasaje aún no interpretado plenamente, la protagonista habla así con una sevillana criptojudía:

Lozana. Yo Dios sabe que no osava sacar las manos afuera por no ser vista, que traygo estos guantes, cortadas las cabeças de los dedos, por las encobrir.

Sevillana. Mostrad, ¡por mi vida!; quitad los guantes. ¡Biváys vos en el mundo y aquel Criados que tal crío! ¡Lograda y enguerada seáys, y la bendición de vuestros pasados os venga! Cobrildas, no las vea mi hijo... (DA, 97).

Obviamente, es una escena de reconocimiento por una señal secreta que Lozana emplea a su favor. Su única consigna ideológica es su propia utilidad. Obtiene la ayuda de las conversas y del judío Trigo cuando le conviene; se declara casada o soltera según el caso, pues sólo le interesa "ser libre y no sujeta a ninguno". Su propósito, a escala social, es juntarse con "los buenos". Hay una profunda ironía en la siguiente desparpajada declaración:

Monseñor, soy buena hidalga y llámome la Lozana (DA, 231).

Ironía que prefigura la "nobleza" de pensamientos que "desde chiquito" tendría Pablos de Segovia y la "hidalguía montañesa" de la pícara Justina. Todos estos rasgos corresponden al individualismo burgués que es propio del tipo social descrito, sólo que, por su carácter objetivamente desclasado y por la concepción carnavalesca de la obra, Lozana representa una especie de inversión cómica de las virtudes "heroicas" del capitalismo primitivo. Su retrato moral y físico carece de acabamiento y perfección clásicas y pertenecen al inacabado tipo grotesco descrito por Bajtín en *Rabelais*. El carácter "abierto" de la obra es análogo a la concepción "inconclusa" del personaje.

Así, pues, el individualismo y aun egoísmo de los propósitos vitales, en parte justificado por la necesidad de supervivencia, no impide que Lozana sea concebida y funcione en la obra como personaje "público" (aspecto analizado en el capítulo anterior) y, más aún, como arquetipo grotesco. Representada estrictamente mediante recursos dialógicos (diálogo formal y diálogo interdiscursivo e intertextual) y en relación abierta y pública con otros personajes, Lozana está toda en el exterior. La introspección está reducida al mínimo y canalizada por un patrón literario ajeno (el de *La Celestina*).¹² Al espacio individual externo su casa propia, lo que Lozana siempre anhela ("Mi casa y mi hogar cien ducados val", DA, 197-198),¹³ no corresponde un espacio interior que sólo le concierna a ella.¹⁴ Además, hacia la tercera parte el

¹² Parte tercera, mamotreto XLI. La presencia de la obra del bachiller Rojas en el *Retrato* es más una *respuesta*, en el sentido bajtiniano, que ejemplo a seguir, como ya he señalado. Este rasgo aparece muy justamente remarcado por J. A. Hernández Ortiz: "El caso raro de la *Lozana*, ni es caso, ni es raro, sino que aparece como una consecuencia y reacción ante *La Celestina*, siendo un libro que literariamente tiene como modelo un contramodelo, o la negación del ejemplo sentado por *La Celestina*, aunque esta misma negación prueba la dependencia de nuestro autor ante la obra de Rojas" (*La génesis*, p. 193).

¹³ Refrán registrado también en el *Libro de buen amor* (973).

¹⁴ Hay dos excepciones, una de ellas aparece en el mamotreto V, narrado: "Y como hera plática y de gran conversación, e aviendo siempre sido en compañía de personas gentiles, y en mucha abundancia, y viéndose que siempre fue en grandes riquezas y conbites y gastos, que la hazían triunfar, decía entre sí: 'Si esto me falta, seré muerta,

desarrollo de la biografía más o menos equilibrado se estanca, y cambia la función de la protagonista en el texto: Lozana tiende a convertirse en el tronco estructural en torno al cual se unen los cuentos y escenas intercaladas, lo cual la acerca funcionalmente a los protagonistas de cuentos folklóricos que solían recopilarse en "libros populares" como *Till Ulenspiegel*. Esto sucede sin que la obra pierda la unidad y las características de retrato: Lozana mantiene su peculiaridad biográfica, social e individual, pero al mismo tiempo tiende hacia el tipo folklórico. Algo semejante sucedería posteriormente con el *Lazarillo de Tormes*, que aprovecha la forma de la autobiografía ficticia armada en torno a un personaje que proviene del folklore.

El *Retrato de la Lozana andaluza*, obra dialogada (plasmada mediante conversaciones entre personajes) y dialógica (preñada de cuestionamientos e incluso contestataria y rebelde respecto a instituciones y modelos oficiales o serios, aunque indirectamente), surge en un ambiente históricossocial objetivamente dialógico, apto para actuar como caldo de cultivo para la concepción "pública" del personaje, del discurso literario y del lenguaje en general.¹⁵ M. Bajtín, al hablar del tras-

que siempre oý dezir que el çibo usado es provechoso'" (DA, 92-93). La otra es aquella que empieza con la ya mencionada (cf. *supra* nota 12) reminiscencia de *La Celestina* (mamotreto XLI).

¹⁵ Cf. lo que dice M. Criado de Val acerca de la gestación de los géneros dialogados medievales: "Consideramos... que la justificación principal de que sea en Castilla la Nueva donde el diálogo literario adquiere su pleno desarrollo está en sus caminos; en el continuo ir y venir de gentes, razas y culturas por el gran eje caminero que la atravesaba, y que alcanza su mayor intensidad en el tramo que une a Toledo con Alcalá de Henares. La técnica literaria vendrá a dar la forma adecuada, pero el modelo vivo de este diálogo está en las ventas y posadas de esta vía y en la continua vocación regional, patente también hoy, por la conversación, casi siempre irónica y de un peculiar escepticismo" (*Teoría de Castilla la Nueva*, pp. 154-155). De esta cita prefiero dejar de lado su marcada inclinación por una explicación regionalista (que caracteriza en general todo el libro de Criado de Val) del fenómeno literario, y subrayar la importancia de las condiciones sociales e ideológicas para la gestación del diálogo social. Castilla la Nueva, con sus rutas comerciales y militares, campo donde se cruzaron, más allá de pueblos y razas, visiones del mundo y filosofías representativas de los períodos de transición y mestizaje, es ejemplo idóneo para ilustrar la relación mencionada entre el contexto históricossocial y la

fondo histórico y social de la sátira menipea, caracteriza así uno de los períodos históricos que propician los grandes diálogos sociales:

El género se iba constituyendo durante la época de la desintegración de la leyenda nacional, de la destrucción de las normas éticas que formaron el ideal clásico de belleza (belleza como expresión de nobleza), durante la época de una intensa lucha de numerosas y heterogéneas escuelas y corrientes religiosas y filosóficas, cuando las discusiones sobre las "últimas cuestiones" de cosmovisión llegaron a ser el fenómeno cotidiano de masa en todas las capas de la población y tenían lugar en todas partes donde la gente se reunía —en las plazas de mercado, tabernas, baños públicos, en las cubiertas de los barcos, etc., cuando la figura del filósofo, del sabio (cínico, estoico, epicúreo) o profeta, hacedor de milagros se hizo típica y se encontraba con una mayor frecuencia que la figura del monje durante el Medievo, la época del máximo emporio de las órdenes monásticas.¹⁶

Algunas épocas favorecen más que otras al surgimiento del diálogo social, esto es, a un intercambio intenso y amplio de cosmovisiones, posturas filosóficas e ideológicas, tomas de conciencia de clase, etc., a nivel de capas o grupos sociales extensos. Las clases sociales, que de ordinario permanecen aisladas, separadas por jerarquías y barreras sociales de todo tipo y disponen de pocas posibilidades de comunicación, de repente entran en un contacto ideológico directo. Esto sucede durante las épocas de transición, de grandes cambios y perturbaciones sociales, de movimientos que revuelven los estratos sociales profundos, de desplazamientos intensivos de enormes masas populares. Son momentos de grandes crisis históricas. En el citado libro de Bajtín se traza un paralelo entre la época helenística y el desarrollo inicial del capitalismo en la Rusia del *xix*, ambiente que sustentó la obra polifónica de Dostoiévski. La Roma del primer tercio del *siglo xvi* se presta, asimismo, a una reflexión semejante.

A Delicado le tocó vivir en una época crítica, en el período

esencia dialógica de ciertas corrientes literarias. Cf. lo que se comenta más adelante sobre Roma en tanto que espacio dialógico.

¹⁶ Bajtín, *Dostoiévski*, p. 137.

de grandes cambios sociales, de movimientos espirituales intensos, de colisiones de clase y guerras. Vive en el momento de la gran apertura geográfica del mundo, de la toma del último baluarte árabe en España, de la expulsión de los judíos, del afianzamiento de la Inquisición. Le toca presenciar el inicio de la Reforma, el comienzo del auge imperial de España, los choques entre los grandes intereses del poder: el Papa frente al emperador, Carlos V frente a Francisco I, entre otros. Una vez más, la humanidad europea fue movida y mezclada, esta vez bajo el signo de la idea imperial de Carlos V. Esta idea, basada en la unidad cristiana de Europa, en su realización histórica concreta, permitió ver las profundas diferencias étnicas, lingüísticas, culturales, puso en contacto ideas, personas, doctrinas, agudizó luchas de clase, contribuyó a desencadenamiento de guerras. La Roma del primer tercio del *xvi* fue el lugar clave de este gran cambio.

Precisamente durante esta época Roma tiene, como Italia en general, los mayores contactos con España. El antecedente del dominio de la corona de Aragón en el reino de Nápoles se refuerza con la sucesión de los papas Borgia. Italia viene a ser la pieza maestra en el juego político del naciente imperio español, y Roma, su centro y centro de la cristiandad católica, se encuentra en un estado de ebullición intelectual, espiritual, artística y política.

Entre los acontecimientos intelectuales e ideológicos más importantes que repercuten en toda Europa hay que mencionar la difusión de las ideas renovadoras y de las obras de Erasmo; en 1517 aparecen las tesis de Lutero clavadas en la puerta de la iglesia de Wittenberg. En España se inicia el movimiento iluminista, bajo la mirada cada vez más atenta del Santo Oficio. Hacia el final de la tercera década del *siglo* las ideas de la Reforma ya se encuentran bastante afianzadas: durante el Saco de Roma, uno de los sucesos más perturbadores en la vida de Delicado, en el ejército imperial del soberano católico Carlos V participan los "herejes" luteranos. La realidad que vive Delicado está llena de contradicciones, antagonismos sociales e ideológicos y de contrapuntos discursivos, y el latente diálogo social demasiado a menudo se tra-

duce en guerras, saqueos, asaltos de ciudades, traiciones políticas. Curiosamente, hasta los desastres naturales, cuando suceden, se integran por la gente al diálogo social, pues son percibidos en relación con las revoluciones sociales.¹⁷ La misma situación personal aparece preñada de conflictos, equívocos, contradictorias posturas ideológicas expresas o latentes; en fin, lugar de conflictos de todo tipo. De estirpe judía, Delicado abandona su patria en el momento crítico para su "casta", si nos atenemos a la terminología de Américo Castro. El año de su nacimiento se calcula entre 1474 y 1484, la década candente, llena de enfrentamientos armados entre los conversos y los cristianos viejos, época en que se presentía ya la gran expulsión de los judíos de 1492.¹⁸ Cualesquiera que fuesen los motivos de la salida de Delicado de la península, sucedió en un contexto significativo. Español en Italia, desarraigado de su tierra, familia, grupo social, cambia de estamento: 'mi offitio me hizo noble, siendo de los mínimos de mis conterráneos'. Tiene que asumir como propio un ambiente cultural ajeno (aunque afín en ciertos aspectos al suyo), tiene que hablar (y oficiar) en otra lengua. Desde el punto de vista lingüístico y cultural, se ubica en el límite entre dos culturas y dos lenguas: escribe en italiano para sacerdotes españoles (el *Specchio*...¹⁹) escribe en español para

¹⁷ Así, volviendo a la obra, se puede ver cómo el contexto ético de Roma es visto en 1528 por Delicado como algo que provoca el castigo divino, la invasión de tropas imperiales y los desastres naturales (inundaciones, terremotos, epidemias, etc.) se ven como fenómenos homólogos, y un acontecimiento social se confunde, gracias a su interpretación, con el natural: ambos, vistos como sucesos de un mismo orden y de carácter social, conciernen a la vida social del hombre.

¹⁸ Cf. A. Domínguez Ortiz, *Los judeoconversos en España y América*, caps. 1 y 2. El padre de Delicado fue de Córdoba, pero el mismo escritor nace en Peña de Martos, "en la misma diócesis". Para hacer conjeturas acerca de las circunstancias de su nacimiento, ver sobre todas las págs. 26-28 y 34-35). Específicamente sobre los disturbios antijudíos en Andalucía en 1473-1485, ver Ytzhak Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, t. 2, *De la catástrofe a la expulsión*, trad. José Luis Lacave, Altalena, Madrid, 1981, pp. 542-580. Y por supuesto, el testimonio contemporáneo de Bernáldez: *Crónica de los Reyes católicos*, BAE, t. 70, pp. 600-602.

¹⁹ *El legno*... está escrito en italiano, pero en la edición que conocemos (la de Venecia) tiene comentario en español, que incluye pasajes de la *Natural historia*... de Gonzalo Fernández de Oviedo.

italianos (los prólogos de los libros de caballerías, *Introducción... a pronunciar la lengua española*). Sin duda es un católico sincero; por otra parte, no es ajeno a ciertos enfoques erasmistas de la realidad (ver *infra*), y también parece estar familiarizado con la cultura y la tradición judía. La posición de Delicado en el mundo es, ciertamente, dialógica. En el *Retrato* esta particularidad puede rastrearse a dos niveles: la postura ideológica en general con respecto a marcos culturales y sociales y a todo tipo de instituciones oficiales, entre ellas la literaria, y su orientación lingüístico-discursiva, al margen de las corrientes cultas que llegan a ser asimismo oficiales.

Antes de hablar de estos dos niveles dialógicos, hay que aclarar este último punto, acerca del oficialismo de las corrientes literarias e ideológicas cultas.

En el *Retrato* se juega mucho con los verbos modales tan significativos como "saber", "tener" y "poder", que aparecen en la obra mutuamente implicados, en el sentido de que "saber" y "saber hacer" implican "tener", y "tener" implica "poder".²⁰ El "saber" de Lozana, como de hecho la mayoría de los aspectos de la obra, se maneja a un nivel cotidiano, populachero e incluso vulgar, en el sentido no peyorativo de la palabra. El frecuente uso y la importancia de este "saber" que incluye un "poder" en el registro bajo del *Retrato*, un registro "no oficial", por así decirlo, y en relación con la ubicación marginal de Delicado como persona real y como autor de la obra, remite al polo opuesto, oficial del

²⁰ En el *Retrato* aparece toda una gama de matices para relacionar los conceptos "saber", "tener" y "poder": "Yo sé mucho; si agora no me ayudo en que sepan todos mi saber, será ninguno" (DA, 92); en casos como éste el saber está puesto al servicio del individuo, y la meta es "tener". "En ver un ombre sabía cuánto valía, y qué tenía, y qué la podía dar, y qué le podía ella sacar" (DA, 93). El saber "inculto" de Lozana es combatido por el Auctor en el mamotreto XLII. El Epílogo y la *Digresión* se rematan con las siguientes declaraciones de Delicado: "Y si alguno quisiere combatir con mi poco saber, el suyo mucho y mi ausencia me defenderá", y "esta neçesidad me compelió a dar este retrato a un estampador, por remediar mi no tener ni poder", en las que se alude a un saber no "autorizado" (cf. más adelante en mi texto) empleado para obtener beneficios convencionales de "tener" y "poder". Significativamente, la modalidad imperativa del "deber" no tiene tanto peso en el texto del *Retrato*.

“saber” en tanto que “poder”, característico precisamente del tiempo y lugar en que la obra surge: Renacimiento, Italia.

Todos los investigadores concuerdan en que Francisco Delicado, según consta en los documentos históricos conservados y en su obra, quedó virtualmente al margen de los ambientes italohispanos cultos, que frecuentaban por ejemplo Juan del Encina y Bartolomé de Torres Naharro durante su estancia en Roma. Simultáneamente, es patente el hecho de que Delicado, después de un análisis detenido de su obra, se perfila como poseedor de una cultura al menos considerable (en ello insisten B. M. Damiani y J. A. Hernández Ortiz). Sin embargo, nunca el autor del *Retrato de la Lozana andaluza* puede ser visto como un “docto”, de acuerdo con los requisitos del saber humanístico, el más prestigiado de la época. Su familiaridad con ciertos temas de observación y conocimiento (arquitectura, historia, medicina, etimología, literatura, etc.) se manifiesta como un manejo de determinados tópicos desde el punto de vista “popular”. Es lo que opina G. Allegra respecto a la ausencia del interés arqueológico por parte de Delicado en sus evocaciones de las calles y plazas de la Roma renacentista:

Disinteresse tipicamente medioevale? Così vuole Menéndez y Pelayo. Secondo noi c'è invece una deliberata attitudine a ritrarre e trattare la realtà bruta e grezza quale si presenta a un autore da *Volksbuch*: Delicado si comporta in maniera esattamente opposta a quella di un Cervantes che, giunto nell'Urbe una trentina d'anni più tardi, di fronti a condizioni generali e morali pressappoco immutate, opera quella transfigurazione mitificante che si potrà cogliere nel sonetto *Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta*.²¹

Al hablar del gusto que muestra Delicado por las etimologías curiosas, reitera Allegra que esta propensión particular se justifica por “il suo inequivocabile carattere di libro che l'autore voleva in ogni senso circoscrivere al volgo”.²²

²¹ “Introduzione alla *Lozana andaluza* di Francisco Delicado”, pp. 409-410. La misma actitud piadosa —y arqueológica— aparece en *El licenciado Vidriera*.

Según von Martin, ser un docto poseedor del saber humanístico implicaba un “poder”:

Los “doctos” tratarán de asumir frente a los “indoctos” una nueva posición directora, con lo cual se abría un nuevo abismo social, paralelo al abierto por el capitalismo en el campo de la economía. Porque el nuevo saber daba al que lo poseía, no sólo la conciencia sublimada de su propia superioridad (que, muy característico para la nueva época liberal, era más una conciencia del “yo” que una conciencia de la capa social a que se pertenecía), sino que también le confería a los ojos del *vulgus*, por él despreciado, un nimbo de prestigio, en el cual la erudición clásica desempeñaba un papel semejante a la riqueza tan rápida e inverosímilmente adquirida por el capitalista, y que la gran masa del pueblo consideraba, por el inescrutable proceso de su formación, como algo misterioso y extraordinario. Así, el “pueblo” contribuyó a que se cobrara conciencia de la distancia existente entre él mismo y las nuevas clases de poseedores y de intelectuales.²³

De modo que el saber humanístico si no *es* poder, al menos es valorado, en el contexto social, como tal. Y Delicado mismo asume que no es un “letrado” ni “bachiller”.

A. von Martin, en el libro que estoy citando en estas páginas, muestra la evolución del pensamiento humanístico, desde la época del capitalismo incipiente hasta el alto Renacimiento, en términos de un paulatino desplazamiento del ideal espiritual de la burguesía primitiva, “heroica” y racionalista a la vez, hacia el conservadurismo, el elitismo intelectual y el inevitable entronque con la visión del mundo y los intereses del poder de la alta burguesía asociada o confundida con la nobleza. El arte y la cultura humanística en general se administran, como es sabido, dentro de la institución del mecenazgo y obligatoriamente responden, desde el punto de vista formal e ideológico, a los intereses de las clases dominantes, a las que ofrecen la concepción, teleología, axiología y aun la forma (con referencia a modelos clásicos) de su existencia. Así, en su registro serio, el discurso del humanismo puede coincidir con las visiones oficiales del mundo.²⁴

²² *Ibid.*, p. 410.

²³ Von Martin, pp. 53-54.

²⁴ Una vez más, se trata de una tendencia general. En realidad, el

Según se puede juzgar por los anexos de la obra, Delicado también trató de valerse del mecenazgo, para lo cual quiso modificar a propósito el texto, como planteo a guisa de hipótesis en el capítulo III del presente trabajo. Se puede suponer que el éxito de tal maniobra fue nulo, cualquiera que fuese la razón. La intención de aprovechar la institución del mecenazgo se manifiesta principalmente en el Epílogo; en la *Digresión* se registró el resultado de la tentativa. La sabiduría popular del *Retrato*, no plasmada en formas consagradas por la cultura del humanismo oficial ni interpretada por una autoridad humanística aceptada por la institución, no fue suficientemente cotizada, lo cual se deduce de la falta de promoción del libro ya impreso. Tampoco logró correr por el mundo como libro popular. Como manuscrito, habría tenido una circulación muy limitada. La transgresión de normas, patrones y conductas literarias, que de hecho es el *Retrato*, quedó consignada en el anonimato y, quizás, en la autocensura del oscuro clérigo español.²⁵

cuadro es mucho más complejo, porque precisamente durante el Renacimiento, según Bajtín, la literatura culta empieza a aprovechar masivamente los recursos de la cultura del carnaval, con propósitos en última instancia serios, y con resultados muy variados, dentro de un espectro muy amplio de interpretaciones: desde la afirmación de los nuevos valores espirituales en Erasmo, hasta la subversión abierta de las visiones tradicionales (obsoletas) del mundo en Rabelais. Posteriormente Cervantes utilizaría también las estructuras carnalescas para una interpretación profundamente crítica y cuestionadora de los valores de la sociedad contemporánea, aparentando una confluencia con la ideología de la Contrarreforma. Simplifico aquí las cosas para mostrar la orientación ideológica de Delicado y de su obra en su contexto social. Ciertamente, esta orientación es bastante distinta de la de un Rabelais o un Cervantes.

²⁵ Interpreto la valoración social de la voz ideológica de Delicado de acuerdo con la importancia que da M. Bajtín en su teoría de la enunciación a la posición social concreta del sujeto emisor frente al sujeto destinatario. De gran relevancia son también las circunstancias determinadas en que el enunciado se emite. En forma sistemática Bajtín aborda la cuestión en *ECV*, especialmente pp. 268-269, 286-289. Acerca del lugar jerárquico del hablante en el diálogo social, ver *La palabra en la novela* (PLE, pp. 113-170). Mi actual digresión acerca de la evaluación social del texto de Delicado visto como enunciado debe relacionarse con los puntos tratados en las pp. 25-26 de mi Introducción. Los mismos aspectos del enunciado, aunque analizados desde un enfoque más epis-

Así, pues, el saber popular desplegado en *La Lozana andaluza* fuera de los marcos que la institución literaria señalaba,²⁶ no llegó a retroalimentar la obra con el prestigio de los poderosos que exhibiesen su nombre en la portada del libro: ni el suyo propio pudo ostentar el andaluz en la portada de su *Lozana*.²⁷ La intención moralizante no fue tomada en serio. Su discurso, discrepó profundamente de las tendencias lingüísticas cultas (lengua vernácula culta y unificada versus pluralidad discursiva vulgar, oral, callejera) y las pautas literarias (formas acrisoladas en la tradición culta, apoyadas en la autoridad de los clásicos, frente a libre creación basada en la subversión de estas formas). La obra, destinada inicialmente para "plazer y gasajo", para lecturas en voz alta, en ambiente familiar e igualitario, no logró perder su condición carnalesca ni con interpolaciones moralizantes. El tono alegre y desafiante de la Dedicatoria se opone por eso con tanto radicalismo a la polémica con los posibles detractores en la Apología (que quizá fuese una primera tentativa para darle a *La Lozana* un estatuto publicable; cf. el capítulo III) y a la defensiva retracción del Epílogo (en parte, un intento por conseguir un mecenaz). La última aspiración de "institucionalizar" el *Retrato* se refleja en la *Digresión*, al explicitarse los motivos de la publicación de la obra. En esta fase *La Lozana andaluza* adquiere su barniz didáctico-moralizante.

La crítica social, cuando penetra en las páginas literarias, también se suele encauzar por los moldes de lo tradicional y lo aceptable. La que aparece en el *Retrato* evade la regla, no está expresada en términos cultos y por persona "autorizada", sino que se vale de un discurso carnalesco popular

temológico y existencial que semiótico-pragmático y literario, se analizan por M. Foucault, sobre todo en su *Arqueología del saber* (1969).

²⁶ Cf. el ya mencionado Capítulo III de Torres Naharro, una invectiva en contra de la disolución de las costumbres romanas. El autor, con su estatuto de literato reconocido y aceptado, plasma su crítica dentro de un género tradicional y con procedimientos probados, en clave seria.

²⁷ Sin embargo N. Salvador Miguel ("Huellas de La Celestina en *La Lozana andaluza*", *Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 451-454) interpreta el anonimato como el deseo del autor de permanecer en la tradición de *La Celestina*.

y utiliza imágenes y categorías de fiesta arquetípica. De repente Lozana, apropiándose de la voz de su autor, habla casi en términos erasmistas:

Yo deseo ver dos cosas en Roma antes que muera, y la una es que los amigos fuesen amigos en la prosperidad y en la adversidad, y la otra, que la caridad sea exercitada, y no officiada, porque, como veis, va en offiçio y no en exerçiçio, y nunca se ve sino escrita o pintada o por oýdas (DA, 347-348).

Pero no sólo importa qué es lo que se dice, sino también quién es el que lo dice; sin esta consideración el sentido de lo enunciado no puede ser captado plenamente. Y lo dice una pícara sin nariz, hembra de belleza y palabra ambiguas, un ser cuestionado, rechazado y afirmado a la vez. Al hacerlo en esta forma, Delicado aprovecha una tradición no registrada en las preceptivas, una regla que pertenece a la jamás escrita poética del carnaval. Un modo habitual para decir verdades desde un lugar no autorizado por la jerarquía social, ni consagrado por la cultura oficial, es aprovechando la figura del loco y la máscara del bufón, asociadas a la risa popular eterna, ambivalente, renovadora:

¡... Mira que quiere un loco ser sabio! Que quanto dixeris e hizieres sea sin seso y bien pensado, porque a mi ver, más seso quiere un loco que no tres cuerdos, porque los locos son los que dizen las verdades. Dí poco y verdadero, y acaba riendo, y suelta sienpre una ventosidad, y si soltares dos, serán sanidad, y si tres, assinidad (DA, 370).

Éste es el sentido profundo de la relación entre el autor y su personaje. Frente a una mentalidad que contempla el mundo y las cosas "desde arriba" y pretende dominarlas "por los caminos que la *ratio* señala",²⁸ el texto ofrece una visión crítica estrictamente "desde abajo", desde el caos carnavalesco arquetípico y ajerárquico, a través de la máscara de carnaval encarnada en la ambivalente figura de Lozana. Delicado al mismo tiempo niega y afirma a su personaje, lo rechaza y se identifica con él, lo elimina ("en otra parte

²⁸ Von Martin, p. 96.

más alta que una picota fuera mejor rretraýda que en la presente obra") y lo immortaliza ("quiere dar gloria a la Lozana" para afirmar su propia posición ambivalente en el mundo.²⁹

El enfoque de la realidad desde el punto de vista de la locura ("algre extravío de la razón") es aprovechado por Erasmo en el *Elogio de la locura*.³⁰ La hipótesis de que el *Retrato de la Lozana andaluza* fuese influido por esta obra

²⁹ Martine Bigeard fundamenta este tipo de proyecciones literarias en la bien arraigada creencia, desde el Medievo, en los espíritus o demonios familiares: "Le démon familier est un esprit qui sert d'intermédiaire entre l'homme et les puissances surnaturelles; il s'attache au service d'un individu, avec ou sans son assentiment, le conseille, lui apporte le soutien de son savoir magique et l'assiste, à une façon continue ou discontinue selon le cas, de sa présence invisible". En la conciencia del hombre, el espíritu familiar ocupa el lugar del doble; el hombre y su doble (yo diría, el *otro*), son la impresión negativa y positiva de una misma imagen planteada en términos de oposición y de complementariedad a la vez, y simboliza las tendencias opuestas de la naturaleza humana. Según M. Bigeard, tal concepción tuvo profundas repercusiones en la literatura: "Si l'écrivain espagnol traduit fréquemment, aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles, sa vision du monde dans les personnages-doublés, il arrive aussi qu'il projette dans l'oeuvre, non plus la totalité de son être, mais seulement son double, son génie familier. L'auteur se libère, alors dans la création littéraire, de ses tendances inavouées, de ses aspirations sous-jacentes, tout en gardant à la fois la propriété, et le contrôle. Il fait dire, il fait faire, à son héros, tout ce qu'il aurait pu dire ou faire s'il n'avait pas été l'esclave de sa "personne", aliénée par les exigences de la religion, les règles de la morale et le code de la vie sociale" (*La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*, pp. 52, 55-56). Sin aceptar al pie de la letra la explicación algo ecléctica, mágica y junguiana a la vez, de la autora, hay que señalar que es sumamente significativa la vigencia del concepto del "doble" y de la "máscara" en la literatura española de la época. Por un camino muy alejado de Bajtin, M. Bigeard hace constar la presencia y la importancia de este elemento en los textos literarios y trata de darles una explicación en cierto modo (limitado) convergente con la teoría del carnaval.

³⁰ Hernández Ortiz, en *La génesis*, dedica todo un capítulo a la posible relación de la obra con las ideas de Erasmo. El autor insiste en la coincidencia del aspecto didáctico de la obra de Delicado y de la tendencia correspondiente de Erasmo. Según Hernández, "el alegre extravío de la razón" por una parte justifica el modo de vida de Lozana y, por otra, transmite una visión crítica de la sociedad: "La existencia es una farsa y lo que cuenta según Erasmo es la careta, si a un personaje de la vida o del teatro se la quitáramos destruiríamos el interés de la obra" (p. 58). Lozana, pues, también usa una especie de careta, pero Hernández no llega a la idea de que el personaje sea algo como una careta para el autor.

del gran humanista holandés es verosímil (la *Moria* aparece en 1511 y tiene una amplia difusión por toda Europa). Por otra parte, M. Bajtín señala el *Elogio de la locura* entre los libros más profundamente influenciados por las "categorías carnalescas". Las cuestiones serias de cosmovisión se consideran en la obra de Erasmo *sub specie stultitiae*, al son de "francas y alegres carcajadas", sobreentendiendo que "sólo los necios gozan del privilegio de decir la verdad sin ofender a nadie".³¹ Creo que en la *Moria* Erasmo utiliza los mismos recursos de la cultura del carnaval que Delicado (no siempre son idénticos, pero pertenecen al mismo orden de fenómenos). Sin embargo, tomado en el contexto de su enunciación, el texto de Erasmo ocupa un lugar muy distinto al de la obra de Delicado. El *Elogio de la locura* se enuncia desde un lugar autorizado por el prestigio intelectual y social del gran humanista holandés. La obra de Erasmo en su totalidad, de resonancia subversiva respecto a las ideologías dominantes en la época, por su misma posición dentro de la jerarquía de discursos sociales en algún momento se aproxima al discurso oficial. Así, la crítica de tinte erasmista le sirve a Alfonso de Valdés para justificar el Saco de Roma como acontecimiento racional, planeado y sobre todo justo, mientras que está plenamente demostrado que el Saco más bien fue consecuencia de azar y desorden en el ejército imperial.³² Y tal interpretación incluso puede considerarse como represiva, si se toma en cuenta la respuesta indirecta de Delicado en la *Digresión*: "si el Señor no nos amara, no nos castigara tanto por nuestro bien. Mas ¡guay por quien viene el escándalo! Por tanto me aviso que he visto morir munchas buenas personas y he visto atormentar munchos siervos de Dios como a su Santa Magestad le plugo" (por supuesto, no quiero decir que ésta fuera una réplica al libro de A. de Valdés; es una especie de comentario encubierto e incluso ambiguo a la interpretación de los acontecimientos, huella de un diálogo social profundo).³³ Por otra parte, la carga explosiva

³¹ *Elogio de la locura*, pp. 27, 250.

³² Cf. Domínguez Ortiz, *Desde Carlos V a la paz de los Pirineos*, pp. 65-66.

³³ Sin embargo, si confrontamos con este pasaje una opinión expresada

del pensamiento erasmiano posteriormente es rechazada por la ideología del poder, y Erasmo queda proscrito del discurso de la Contrarreforma. El lugar de Delicado en el diálogo social de su tiempo es absolutamente distinto por principio. No es de ningún modo lugar de autoridad, y otra es su resonancia.

A. Fucelli encuentra en los aspectos lingüísticos de la obra de Delicado un paralelo con cierta literatura italiana de la misma época, que deliberadamente se mueve fuera de los esquemas áulicos y humanísticos, "non soltanto per sprezzatura e sapiente impostura come accadde al più illustri di tutti, ma per volontaria scelta di una cerchia popolare di fruitori, come nel caso del Folengo, del Ruzzante e, appunto, dell'Aretino".³⁴ Esta literatura nace en un ambiente culto y, a pesar de su apariencia rústica, supone un conocimiento muy profundo de lenguaje y convenciones literarias, que le permite realizar juegos basados en los errores gramaticales y la mezcolanza del latín y de la lengua vulgar, con un efecto caricaturesco y cómico. En las obras de este tipo (*Opus maccaronicum*, 1517) se encuentra una oposición muy consciente a las tendencias centralizadoras del lenguaje, expresadas por una parte en la imposición humanística del latín clásico (con tendencia a convertirse en lengua muerta³⁵), y en la consolidación de los registros "cultos" y "oficiales", por otra. Por cierto, entre Folengo y Bembo se desarrolla una polémica análoga a la que se da entre Delicado y Valdés (cf. el capítulo anterior). A. Fucelli indica que en el *Retrato* se percibe una clara intención polémica no solamente en

un poco marginalmente en *El modo de apoderare el legno...* quizás el punto de vista de Delicado sobre el Saco ya no resulte tan ambiguo: "...la perversidad de los ministros de Marte que en tal exercicio se manejan, los quales sin temer a Dios ni a sus mandamientos ponen las manos en quien no es lícito..., como en Roma hizieron el año de mill y quinientos y veynte y siete los armigeros los quales no solamente pusieron sus sacrílegas manos en los pobres y en nos, los sacerdotes, y en las yglesias, hasta en la santa santorum, temerariamente, por cierto, no guardando que Dios dize..." (*El modo de apoderare el legno...*, ed. cit., p. 264).

³⁴ "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", pp. 58-59.

³⁵ Cf. Domingo Ynduráin, "La invención de una lengua clásica. (Literatura vulgar y Renacimiento en España)", *Siglo de Oro (I)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 13-34.

defensa de la lengua materna ("siendo andaluz") contra la interferencia docta ("no letrado"), sino además del saber oral, paterno y cuasi analfabeta ("soy ñorante") contra el conocimiento libresco y culto de aula universitaria ("no bachiller").³⁶ La voz ideológica de Juan de Valdés, que se introduciría posteriormente en este diálogo entablado por Delicado con las concepciones lingüísticas y literarias "cultas" de su época, sonaría como una opinión autorizada por el saber humanístico, por el lugar social y por una intención seria frente a la propaganda ingenua que el andaluz haría al lenguaje anticuado de los libros de caballerías y a la modalidad andaluza del español, atribuyéndoles casi el valor de norma culta.

Así, pues, Francisco Delicado se perfila en las páginas de *La Lozana andaluza* como protagonista de un gran diálogo social, más aún, de una polémica profunda con toda una serie de instituciones de su tiempo: la organización eclesiástica (a través del cuestionamiento ético del clero; cf. el mamotreto XII, DA, 121-122), el saber humanístico, la literatura culta son algunos de los puntos que este diálogo plantea como tema. Y sobre todos ellos domina una concepción de la lengua enfocada no como unidad —tendencia principal de la época—, sino como pluralidad, no sólo geográficamente, sino también jerárquico-social, profesional, ideológica e incluso situacional. Es un diálogo implícito, expresado en la orientación ideológica del discurso de la obra. Puesto que Delicado actúa en este diálogo desde un lugar jerárquicamente bajo y no autorizado, se vale de la "máscara" (su obra en general, su heroína) para poder decir unas cuantas verdades "no conclusivas", como un loco de carnaval.³⁷ La máscara, procedimiento carnavalesco, sirve para disimular la posición cuestionadora de Delicado. Resulta un recurso eficaz, ya que en ocasiones obliga a creer que su crítica está dirigida en contra de su personaje como fenómeno social, y no en contra

³⁶ Cf. Fucelli, art. cit., p. 60.

³⁷ Por otra parte, no olvidemos, con Antonio Machado, que "lo esencial carnavalesco no es ponerse la careta, sino quitarse la cara. Y no hay nadie tan bien avenido con la suya que no aspire a estrenar otra alguna vez" (*Juan de Mairena*, p. 115).

de una sociedad antagónicamente polarizada y sus tendencias hacia una organización jerárquica.³⁸

* * *

La Lozana andaluza, después de un rastreo sostenido en la línea bajtiniana, se perfila no como un texto unívoco, sino como un enunciado ambivalente y aun ambiguo: afirma y niega, postula verdades que no pueden asumirse como tales gracias a la entonación claramente contraria que se lee en sus páginas, en su aparente humildad y modestia muestra orgullo y conciencia de su creador; oscila entre modelos escolares y literarios cultos y el folklóre impublicable de plaza de mercado y burdel, se asume a sí mismo en serio y se resta dignidad literaria, etcétera. De ninguna manera es un texto que diga clara y directamente una cosa; es un enunciado sacado del diálogo vital, que pretende, como todo enunciado, ser "correcto", pero se deja escapatorias para poder retratarse. Según se ha visto, esta característica de la obra se debe a dos órdenes de fenómenos: en primer lugar, a un doble proceso de la enunciación, o una modificación (adaptación) posterior de la obra conforme finalidades nuevas y, en segundo lugar, a su estatuto de obra carnavalizada, con todas las consecuencias pertinentes al caso.

La atención a las circunstancias del proceso de la enunciación de la obra obliga a plantear una hipótesis coherente y consecuente con sus propios postulados acerca de una segunda intervención de Delicado en la redacción del *Retrato*. Por supuesto, la hipótesis en sí no es nueva: el autor explicita la segunda redacción, y la crítica, desde Menéndez Pelayo hasta Hernández Ortiz, no pudo pasar por alto este hecho. Sin embargo, según parece, hasta ahora jamás se ha llevado esta suposición a sus últimas consecuencias e implicaciones. Debido a la falta de documentos históricos que la confirmasen, la idea en cuestión permanece a nivel hipotético. En el

³⁸ La interpretación de C. Allaigre, aunque enfocada desde otro ángulo, coincide con la mía (cf. por ejemplo: "Así quedan equiparados el autor y su criatura, tan similares y dispares a la vez (la delicada Lozana y el lozano Delicado, y viceversa)", *Allaigre 85*, p. 393, nota 1).

presente trabajo sólo he intentado mostrar algunas de las marcas que pueden considerarse huellas de la doble redacción y señalar un posible camino para un análisis textual, más profundo y detenido, que todavía espera a su futuro realizador. Pero la consecuencia fundamental de la hipótesis acerca de la doble enunciación planteada en estos términos es la reinterpretación de la obra de Francisco Delicado.

Otro problema que me ha ocupado en el presente trabajo es el de la carnavalización literaria, fenómeno explicado por Bajtín en términos demasiado amplios para poder derivar de su definición una "metodología" universal para el análisis literario. Quise abordar el problema desde el lenguaje, apoyándome una vez más en la teoría bajtiniana. Encontré que en *La Lozana* lo carnavalesco consiste no tanto en la influencia directa de la fiesta arquetípica como en la orientación ideológica del lenguaje según la oposición, sugerida por Bajtín, entre lo culto y lo popular, lo serio y lo cómico, lo oficial y lo familiar. El análisis de los procedimientos de carnavalización habría podido proseguir; el texto del *Retrato* todavía ofrece demasiados aspectos que se prestan —es más, parecen estar hechos— para este tipo de reflexión.

Y, finalmente, la teorización bajtiniana me ha servido de apoyo para perfilar —quizá demasiado especulativamente— la figura del mismo autor del *Retrato de la Lozana andaluza*, no tanto como persona real o problema existencial, sino como una voz ideológica en el gran diálogo social de su tiempo, diálogo que, ciertamente, sobrepasa las fronteras de la obra. La voz de Francisco Delicado como opinión y reclamo de los eternamente desplazados, negados, expulsados, carentes del "status" y de prestigio, marginados, pero que tienen la conciencia de su lugar en el mundo y luchan continuamente por él —hay un cierto paralelo, tal vez forzado, entre la situación de Mijaíl Bajtín y Francisco Delicado—, ésta es la preocupación que aparece como telón de fondo para todas las demás que alentaron mi investigación.

BIBLIOGRAFÍA

con abreviaturas y siglas empleadas en el presente trabajo

- ALLEGRA, Giovanni, "Breve nota del 'Ilustre Señor' de *La Lozana andaluza*", *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, 53 (1973), 391-397.
- , "Introduzione alla *Lozana andaluza* di Francisco Delicado", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12 (1974-1975), 383-441. (Introduzione).
- , "Sobre una hipótesis en la biografía de F. Delicado", *BRAE*, 56 (1976), 523-53.
- ALONSO, Amado, *De la pronunciaición medieval a la moderna en español*, t. I, Gredos, 2a. ed., Madrid, 1967.
- APULEYO, Lucio, *El asno de oro (Metamorfosis)*. trad. de Diego López de Cortegana (1513), en: Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. IV, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Madrid, 1916.
- ASENSIO, Eugenio, "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", en: *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. I, Gredos, Madrid, 1960, 101-113.
- , "La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal", *Revista de Filología Española (RFE)*, 43 (1960), 399-413.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemy poetiki Dostoievskogo* (Problemas de la poética de Dostoievski), Sovetskaia Rossia, Moscú, 1963. Versión española: M. Bajtín, *La poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. (*Dostoievski*).
- , *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kultura Srednevekovia i Renessanca* (La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento), Goslitizdat, Moscú, 1965. Versión española: M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974. (*Rabelais*).
- , *Voprosy literatury i estetiki* (Problemas de literatura y estética), Nauka, Moscú, 1975. (*PLE*).
- , *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Estética de la creación verbal, Iskusstvo, Moscú, 1979. Versión española: M. Bajtín,

- Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1983. (ECV).
- BARRERA, Cayetano de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, 1860.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general II* (1974), trad. de Juan Almela, Siglo XXI, México, 1977. (Benveniste 1974).
- BERCÉ, Yves Marie, *Fête et révolte. Des mentalités populaires des XVIe au XVIIIe siècle*, Hachette, París, 1973.
- BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. crítica de Brian Dutton, Tamesis Books, London, 1971.
- BERGSON, Henri, *Le rire: essai sur la signification du comique*, París, 1900.
- BIGEARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1972.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, UNAM, México, 1982.
- BLANCO AGUINAGA, C., Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala. *Historia social de la literatura española*, 2a. ed. corregida y aumentada, t. I, Castalia, Madrid, 1981.
- BOCACIO, Juan, *Libro de Fiameta*, ed. crítica L. Mendia Vozzo, Giardini, Pisa, 1983. (Fiameta).
- BUBNOVA, Tatiana, "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 29 (1981), 87-114.
- , "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín", *Acta poetica* (UNAM), 4-5 (1983), 215-233.
- , "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis* (UNAM), 4 (1984), 29-43.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. A. Valbuena Briones, Espasa-Calpe, Madrid, 1970 (*Clásicos castellanos*).
- Cancionero Musical de Palacio*, ed. H. Anglés y J. Romeu Figueras, en: *La música en la corte de los Reyes Católicos*, t. IV-2, Barcelona, 1965.
- CICERO, *Rhetorica ad Herennium*, en: *Cicero in twenty eight volumes*, Harvard U. P. and William Heinemann Ltd, Cambridge, Mass., and London, t. I, 1968.
- , *De inventione*, en: *Cicero in twenty eight volumes*, Harvard U. P. and William Heinemann Ltd, Cambridge, Mass., and London, t. II, 1968.
- La Comedia Thebaida*, ed. G. D. Trotter y Keith Whinnom, Tamesis Books, London, 1969.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 3a. reimpr. de la 1a. ed., 4 tomos, Gredos, Madrid, 1976. (Corominas).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, 1943. (Tesoro).
- CRÍADO DE VAL, Manuel, "Antifrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana andaluza*", en: *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. I, Gredos, Madrid, 1969, 431-457.
- , *Teoría de Castilla la Nueva*, Gredos, Madrid, 1960.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, seconda edizione riveduta, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1922. (La Spagna).
- CROS, Edmond, *Ideología y genética textual. El caso del "Buscón"*, Cupsa Editorial, Madrid, 1980.
- DAMIANI, Bruno, "La Lozana andaluza: bibliografía crítica", *BRAE*, 49 (1969), 117-139.
- , "Some observations on Delicado's *Il modo de adoperare el legno de India occidentale*", *Quaderni Ibero-Americani (QIA)*, 37 (1969), 13-17.
- , "La Lozana andaluza: tradición literaria y sentido moral", *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas (México, 1968)*, El Colegio de México, 1970, 241-249.
- , "Delicado and Aretino: Aspects of literary profile", *Kentucky Romance Quarterly (KRQ)*, 17 (1970), 309-324.
- , "Un aspecto histórico de *La Lozana andaluza*", *Modern Language Notes (MLN)*, 87 (1972), 178-192.
- , *Francisco Delicado*, Twayne Publishers, New York, 1975.
- , "La Lozana andaluza: bibliografía crítica II", *QIA*, 51-52 (1978-1979), 121-152.
- , *Francisco López de Úbeda*, Twayne Publishers, New York, 1977.
- DELICADO, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. de José Gómez de la Serna, Santiago de Chile, 1942.
- , *La Lozana andaluza*, ed. de Javier Farías, Ediciones Nuevo Romance, Buenos Aires, 1942. (*Libros raros y curiosos*, vol. I).
- , *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1950.
- , *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. de Antonio Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1952.
- , *Retrato de la Lozana andaluza*, estudio preliminar y bibliografía por Joaquín del Val, Taurus, Madrid, 1967.
- , *La Lozana andaluza*, edición, introducción y notas de Bruno M. Damiani, Castalia, Madrid, 1969 (*Clásicos Castalia*). (D).
- , *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975. (DA).

- , *Ragionamento del Zoppino fatto frate e Lodovico putaniere...*, atribuido a Francisco Delicado, Milán, 1969.
- , *El modo de adoperare el legno de India Occidentale*, transcripción crítica por B. M. Damiani, *Revista Hispánica Moderna (RHM)*, New York, 36 (1970-1971), 251-271.
- Diccionario de la Lengua Castellana* (Diccionario de Autoridades), compuesto por la Real Academia Española (1726-1739), ed. fac-símil, Gredos, Madrid, 1976.
- DÍEZ BORQUE, J. M., "Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana andaluza*", *Prohemio*, 3 (1972), 455-466.
- DIJK, T. A. van, *Estructuras y funciones del discurso* (1979), trad. de Myra Gann, Siglo XXI, México, 1980.
- DOMÍNGUEZ, J. M., "La teoría literaria en la época de Francisco Delicado, c. 1474-c. 1536", *Explicación de textos literarios* (Sacramento, California), 1 (1977), 93-96.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Desde Carlos V a la paz de los Pirineos, 1517-1660*, Grijalbo, Barcelona-Buenos Aires-México, 1974 (*Historia de España*, 4).
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*, trad. y prólogo de A. Rodríguez Bachiller, Aguilar (ed. mexicana), México, 1976.
- FERRARA DE ORDUNA, Lilia, "Algunas observaciones sobre *La Lozana andaluza*", *Archivum* (Oviedo), 23 (1973), 105-115.
- FRENK, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, 1975. (*Jarchas*).
- , "Tiempo y narrador en el *Lazarillo* (episodio del ciego)", *NRFH*, 24 (1975).
- , "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), Bulzoni, Roma, 101-123.
- FUCELLI, Antonia, "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", *QIA*, 49-50 (1977), 58-62.
- GAGNEBET, Claude, et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval*, Payot, París, 1979.
- GALLINA, Annamaria, "L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà de '500' (Francisco Delicado e Domingo de Gaztelu)", *Studi Hispanici* (Pisa), 1962, 69-91.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, París, 1973.
- GOYTISOLO, Juan, "Notas sobre *La Lozana andaluza*", *Triunfo*, Madrid, no. 689 (10 de abril de 1976), 50-54.
- GREIMAS, A. J., *Du sens*, Seuil, París, 1970.
- GRÖBER, G., "Zur Volkskunde aus Conciliensch lussen und Capitularien", *Festschrift K. Weinhold*, Leipzig, 1893.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, J. A., *La génesis artística de la "Lozana andaluza"*, Ed. Ricardo Aguilera, Madrid, 1974. (*La génesis*).
- JAKOBSON, R., "Sobre el realismo literario" (1919), en: *Teoría*

literaria de los formalistas rusos, selección de T. Todorov, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

- , *Ensayos de lingüística general* (1936-1963), Seix Barril, Barcelona, 1975. (*Jakobson 1975*).
- JUAN MANUEL, Don, *Libro de los estados*, en: Pascual de Gayangos, ed., *Escritores en prosa anteriores al siglo xv*, BAE, Madrid, 1952.
- JÜTTNER, Siegfried, "Der dramatisierte Erzähler und sein Leser: Hermeneutische Analyse der *Lozana andaluza* von Francisco Delicado", en: *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, ed. Horst Baader und Erich Loos, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main, 1973, pp. 175-208.
- KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela* (1970), trad. de Jordi Llovet, Lumen, Barcelona, 1974.
- LÄMMERT, E., *Bauformen des Erzählens*, 6a. ed., Stuttgart, 1975.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, 9a. ed. corregida y aumentada, prólogo de R. Menéndez Pidal, Gredos, Madrid, 1981. (*Lapesa*).
- Lazarillo de Tormes*, ed. de J. V. Rikapito, Cátedra, Madrid, 1977 (*Lazarillo*).
- LECOY, Félix, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz* (1936), with a new Prologue, supplementary bibliography and index by A. D. Deyermond, Gregg International, Westmead, Farnborough, Hants (England), [1970?].
- Libros de Caballerías*, con un discurso preliminar y un catálogo razonado por don Pascual de Gayangos, BAE, t. 40, Madrid, 1857.
- LIDA DE MALKIEL, Ma. Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de F. Pérez de Guzmán", *RFE*, 30 (1946), 323-331.
- LYNCH, John, *Spain under the Habsburgs, volume one: Empire and absolutism 1516-1598*, 2nd ed., Basil Blackwell, Oxford, 1981.
- MACHADO, A., *Juan de Mairena*, ed. José Ma. Valverde, Castalia, Madrid, 1971.
- MARAVALL, J. A., *El mundo social de "La Celestina"*, Gredos, Madrid, 1964.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco, "El mundo converso de *La Lozana andaluza*", *Archivo Hispalense (AH)*, 56 (1973).
- , "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*", en: *Cervantes and the Renaissance* (Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, Nov. 16-18, 1978), ed. by M. D. McGaha, Juan de la Cuesta, Easton, Penn. 1980, 87-112.
- , "El problema de los conversos: cuatro puntos cardinales", *Hispania Judaica* (Studies in history, language, and literature in

- the Hispanic World), ed. by J. M. Solà-Solà, S. Y. Armistead, J. H. Silverman; I: History, Puvill Editor, Barcelona, 1980.
- MARTIN, Alfred von, *Sociología del Renacimiento* (1932), trad. de Manuel Pedroso, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1946. (Von Martin).
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Clásicos Castalia, Madrid, 1970. (Corbacho).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, t. III, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (NBAE), vol. 14, Madrid, 1958, Madrid, 1916.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "El lenguaje del siglo xvi" (1933), en: *La lengua de Cristóbal Colón*, 4a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1958, 47-84 (Colección Austral).
- , *Manual de gramática histórica española*, 13a ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- PAGLIALUNGA DE TUMA, Mercedes, "Erotismo y parodia sexual en *La Lozana andaluza*", en: *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo XIII a XVII)*, ed. Dinko Cvitanovic, Universidad Nacional, Bahía Blanca, 1973, 118-153.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de R. B. Tate, Tamesis Books, London, 1965.
- PIKE, Ruth, "The conversos in *La Lozana andaluza*", *MLN*, 84 (1969), 304-308.
- PULGAR, Fernando del, *Claros varones de Castilla*, ed. de R. B. Tate, Oxford U. P., Oxford, 1971.
- RABELAIS, François, *Oeuvres complètes*, Seuil, París, 1973.
- REDACCIÓN DE TEL QUEL, *Teoría de conjunto* (1968), ed. española Seix Barral, Barcelona, 1971. (Teoría de conjunto).
- REUSCH, Fr. Heinrich, *Die Indices Librorum Prohibitorum des Sechsechnten Jahrhunderts*, Tübingen, 1886 (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, vol. 176).
- REYES, Alfonso, "La Garza Montesina", en: *Capítulos de literatura española: Segunda serie*, El Colegio de México, 1945, pp. 89-99.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introducción de Stephen Gilman, edición y notas de Dorothy S. Severin, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- ROMERO, José Luis, "Sobre la biografía española del siglo xv y los ideales de la vida", *Cuadernos de Historia de España*, 3 (1945), 115-138.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Clásicos Castalia, Madrid, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad., prólogo y notas de Amado Alonso, 12 ed., Losada, Buenos Aires, 1973.
- SERRANO PONCELA, Segundo, "Aldonza la andaluza lozana en Roma", *Cuadernos Americanos (CuA)*, 3 (1962), 117-132.
- SIERRA CORELLA, Antonio, *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid, 1947.
- SIMÓN DÍAZ, J., *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel Edition Reichenberger, Kassel, 1983.
- STEFANO, Luciana de, *La sociedad estamental de la baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1966.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, Seuil, París, 1981. (Todorov 1981).
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Propalladia and other works of...*, ed. by J. E. Gillet, Bryn Mawr, Penn., 4 vols. (Propalladia).
- UGOLINI, Francesco, "Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta", *Annali della facoltà di Lettere e filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12 (1974-1975), 445-615. (Ugolini 1975).
- VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. de J. F. Montesinos, Espasa-Calpe, Madrid, 1965 (Clásicos castellanos).
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de J. F. Montesinos, Espasa-Calpe, Madrid, 1969 (Clásicos Castellanos).
- VILANOVA, Antonio, "Cervantes y *La Lozana Andaluza*", *Insula*, no. 77 (mayo de 1952).
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de pintura*, ed. de Angel González García, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- VOLOSHINOV, V. N., "Stilistika judozhestvennoi rechi. 2. Konstruktsia vyskazyvaniia" (Estilística del discurso literario. 2. Estructura del enunciado), *Literaturnaia uchioba*, 3 (1930), 65-87. (Volo-shinov 1930).
- (M. M. Bajtín), *Marksizm i filosofia iazyka* (Marxismo y filosofía del lenguaje), Priboi, Leningrado, 1929. Versión española: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- VYGOTSKI, L. S., *Pensamiento y lenguaje* (1934), La Pléyade, Buenos Aires, 1981.
- WARDROPPER, Bruce, "La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado", *NRFH*, 7 (1953), 475-488.
- WOLF, Ferdinand, "Ueber das Spanische Drama: *La Celestina* und seine Uebersetzungen", en: *Blättern für literarische Unterhaltungen*, núms. 213-217, Berlín, 1845, 853-870.

ÍNDICE

Introducción	9
I. Delicado y su obra en la historia y crítica literaria ...	55
II. El libro por fuera y por dentro (composición y estructura del texto	81
1. Delicado, ¿editor de <i>La Lozana</i> ?	81
2. Composición	83
3. Simbología del grabado de frontis	85
4. Estructura del texto	87
5. Función de los argumentos y acotaciones	97
6. Narrador y autor	99
7. La composición de <i>La Lozana</i> y otras obras de su tiempo	112
8. La estructura "carnavalesca"	113
III. <i>La Lozana andaluza</i> como enunciado	116
IV. <i>El retrato</i>	153
1. Retrato y semblanza historiográfica	154
2. Retrato y pintura	168
3. Retrato y verbo	173
— Individualización mediante el lenguaje de plaza pública	174
— Reproducción del lenguaje oral	180
V. La máscara	189
Bibliografía y abreviaturas	215

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0511398 M

F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza, editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefe del Departamento de Publicaciones Bulmaro Reyes Coria, se terminó de imprimir en los talleres de Editorial Galache el día 29 de mayo de 1987. La edición, compuesta en tipo Basquerville 10-12, 9-10 y 8-9, consta de 2.000 ejemplares.

INVENTARIO 2015

DANIEL COSIO V.